افتتاحية العدد

■ إبراهيم الحميد

تُعد القصة القصيرة من الفنون الأدبية الحديثة، التي عرفها الأدب العربي منذ وقت طويل، وإن كان هناك من يرجع جذورها الأولى إلى بعض الفنون الأدبية القديمة، لاشتراكها معها في بعض الملامح؛ وفي هذا المعنى يقول الدكتور عزالدين إسماعيل: (وأما القصة القصيرة فهي حديثة العهد في الظهور، وربما أصبحت في القرن العشرين أكثر الأنواع الأدبية رواجاً).

و تكمن أهمية القصة في السعودية منذ بداياتها الأولى في أربعينيات القرن الماضي، كما يشير الدكتور منصور الحازمي، في إخلاصها الشديد لعنصر الحكاية و«التكنيك» السردي، وفي انفتاحها المفصلي المتواصل على التجديد الفني، المنفتح بدوره على روح القصّ..

والملفت في القصة السعودية، أنها سرعان ما حفرت عميقاً في المدوّنة السردية العربية؛ مستفيدة من فنيات القصة القصيرة المعاصرة، العربية والعالمية على حد سواء. وذلك ما يمكن ملاحظته في قراءة القصص المنشورة في مجموعات قصصية، أو من خلال الدوريات والمحافل السعودية والعربية.

وبهذا المعنى، نجد أن القصة القصيرة لا تبحث عن مشروعية مفقودة، فهي لم تكن غائبة عن سماء الأدب في أي وقت، منذ أن برزت كإحدى الفنون الإبداعية الراقية، للتعبير عن مختلف الحالات الإنسانية والفكرية التي يعيشها المبدع؛ إلا أن هناك من يحاول أن يجحد جهد صف طويل

من المبدعين الذين كانوا أوفياء لهذا النوع من الكتابة الأدبية، مؤمنين بأنه الوسيلة المناسبة لنقل أفكارهم ورؤاهم وصورهم التي يروونها على شكل قصص سردية، تأتي في إطارات مختلفة، يكتنزها إطار القصة القصيرة.

ولهذا، تبقى القصة القصيرة أصيلة ومتألقة رغم كل المحاولات التي تحاول تجاوزها إلى الرواية، رغم الاختلاف الكبير بينهما، ورؤى النقاد حول كتابتهما، ومشروعية العبور للرواية عبر القصة القصيرة؛ ذلك أن فن القصة القصيرة يحمل هويته المتفردة، والتي تكفل استمراره ونجاحه؛ وأي ناقدٍ أو مراقبٍ سيرى ازدهاراً وانتشاراً واسعاً لفن القصة على مستوى الإبداع والنشر والنقد. فقد ظهرت نماذج قصصية في السعودية، تستجيب للسرد المتطور وفنياته الحديثة، وتبرز تجارب العديد من المبدعين، منهم: جارالله الحميد، وعبدالرحمن الدرعان وآخرون من الذين يعتبرون أيقونات في سماء القصة القصيرة..

وإذا كانت الجوبة تثير الأسئلة في ملفها حول القصة القصيرة، فإن مشاركي الملف أتوا ليؤكدوا أن هذا الفن الأدبي، قدّم للأدب وللثقافة مخزوناً وثراءً، لا يقل عن أي فن أدبي آخر، وأن الانحياز يجب أن يكون للإبداع، أيّا كان شكله ومنه القصة القصيرة.

وهنا، يأتي الدكتور جميل حمداوي ليتحدث عن بلاغة الصورة في القصة السردية بالمملكة العربية السعودية، ويثري الملفّ عبدالرحمن الدرعان بمقاربته حول القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية في عصر الرواية، وتكتب شيمة الشمري حول الاتجاهات الفنية في القصة القصيرة في السعودية، ويأتي عمران عز الدين ليتحدث عن واقع وآفاق القصة القصيرة في المملكة، وإبراهيم الدهون ليتحدث عن اللغة السردية فيها.. متحدثا عن نماذج لعبدالرحمن الدرعان وفهد الخليوي وجبير المليحان.

ويتحدث حسن البطران عن الشعرية في القصة القصيرة في السعودية، ومحمد جميل ليكتب بين القصة والرواية، وملاك الخالدي التي تكتب عن التوليد والتلقي في القصة، وإبراهيم الحجري عن القصة والسينما، ثم يقدم عبدالباقي خلف قراءة في قصص نسائية سعودية كخاتمة للملف.

القصة القصيرة في السعودية

■ إعداد وتقديم: محمود عبدالله الرمحي

القصة القصيرة جنس أدبي حديث، يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة؛ وغالبا ما تركز القصة القصيرة على شخصية واحدة في موقف واحد في لحظة واحدة في مكان معين، وتصور حادثة أو حوادث مترابطة من حوادث الحياة؛ يتعمق القاص في تقصّيها، والنظر إليها من جوانب متعددة، ليكسبها قيمة إنسانية خاصة، مع الارتباط بزمانها ومكانها، وتسلسل الفكرة فيها، وعرض ما يتخللها من صراع مادي أو نفسي، وما يكتنفها من مصاعب وعقبات، بطريقة مشوقة تنتهي إلى غاية معينة.

وقد أطلق على هذا المولود الجديد مصطلحات عدة من بينها: القصة القصيرة جدا، وومضات قصصية، وقصص قصيرة، وخواطر قصصية، وقصص، وإيحاءات، والقصة القصيرة الخاطرة، والقصة القصيرة الشاعرية، والقصة القصيرة اللوحة..

وتعد القصة القصيرة من الفنون الأدبية الحديثة، التي عرفها الأدب العربي في هذا العصر، وإن كان هناك من يرجع جذورها الأولى إلى بعض الفنون الأدبية القديمة، لاشتراكها معها في بعض الملامح؛ لكن حقيقة الأمر أن القصة القصيرة بشروطها

الفنية المعروفة هي فن جديد، ليس في الأدب العربي فقط، ولكن حتى في الآداب الغربية الأخرى، إذ لم يظهر هذا الفن إلا منذ نحو قرن تقريباً. وفي هذا المعنى يقول الدكتور عزالدين إسماعيل: (وأما القصة القصيرة فهي حديثة العهد في الظهور، وربما أصبحت في القرن العشرين أكثر الأنواع الأدبية رواجا)[١].

يبلغ عمر القصة القصيرة في المملكة تاريخيا نحو نصف قرن، ولعل سر تأخر ظهورها يكمن في سيطرة الاتجاه المحافظ في الأدب والنقد من ناحية، ثم السيطرة القوية لفن الشعر، التي كانت ولا تزال طاغية حتى اليوم من ناحية أخرى، كما أن معظم الكتّاب لم يعطوا فن القصة العناية الأدبية الجديرة بها، كما هو الحال في بقية البلاد العربية الأخرى، بل إن معظمهم كان يتعامل مع الصحافة بشكل دائم أو مؤقت؛ ما يؤكد لنا دور الصحافة اليومية والدورية في تأسيس هذا الفن الجديد والترويج له.

ويقول الدكتور طه وادي في دراسته الوافية عن تطور القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية في كتابه «القصة السعودية المعاصرة»: إن القصة طويلة كانت أم قصيرة لم تلق في مرحلة البداية عناية كبرى من الكتاب والنقاد، وبالتالي من القراء.. وعليه، فإن مرحلة البداية لم تكن بالازدهار الفني المطلوب، إلا أن الأمر اختلف في المرحلة المعاصرة، فلقيت القصة القصيرة إقبالا لافتا للنظر أكثر من شقيقتها الكبرى الرواية، بل ان نصيب الكاتبات اليوم في المملكة قد يبدو أكثر من نصيبهن في بعض البلاد العربية، وقد شهدت المرحلة المعاصرة ازدهاراً وانتشارا واسعا لفن القصة على مستوى الإبداع والنشر والنقد..[٢].

أما الدكتور الحازمي فيحدد مراحل القصة في المملكة بثلاث مراحل أولها البدايات من ١٩٢٦ - ١٩٤٦م، ووصفها بالمتعثرة، وشهدت محاولات متفرقة لا تكرس الكاتب منقطعا لفن القصة، إذ نجد أغلب الأدباء السعوديين قد حاول كتابة القصة القصيرة فضلا عن التفاوت الزمني في النشر، ثم مرحلة الريادة الفنية وامتدت من ١٩٤٦ - ١٩٧٧م، وقد صدرت فيها المجاميع القصصية وتضمنت قضايا التحولات في المجتمع وقتئذ، وأخيرا مرحلة النضج الفني والازدهار والتنوع وحددها بالفترة من ١٩٧٧ -٢٠٠٠م، وقد اكتسبت هذه المرحلة نجاحا كبيرا، وأخذت مكانا متميزا في تجربة القصة عربياً. وذكر الحازمي أن مجموعة محمد علوان «الخبز والصمت» كانت فارقا مهما في تاريخ القصة السعودية؛ فهي أول مجموعة تلقى اهتماما كبيرا من نقاد الوطن العربي. كما أبرزت هذه الحقبة وبخاصة الثمانينيات أسماء مهمة بقيت على فنها حتى الألفية الجديدة، كما امتازت مرحلتهم بالتجاور الفني وتعدد التجريب لديهم[٣].

(١) القصة القصيرة.. عناصرها وشروطها - خليل الفزيع.
(٢) «القصة السعودية المعاصرة» كتاب للدكتور طه وادي.
(٤) عن محاضرة «القصة السعودية في القرن العشرين» ضمن البرنامج الثقافي السعودي في معرض بيروت للكتاب ٥٥ (١٧/٠١/١٤٣٣هـ).



بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية

■ د. جميل حمداوي

***توطئة:** إذا كان لجنس الشعر صوره البلاغية التي تتمثل في التشبيه، والاستعارة، والمجاز بنوعيه: العقلي والمرسل، إضافة إلى الكناية والرمز والأسطورة. أو بتعبير آخر، تتضمن القصيدة الشعرية - بلاغيا - ثلاثة أنواع من الصور: صورة المشابهة (التشبيه-الاستعارة)، وصورة المجاورة (المجاز المرسل -الكناية)، وصورة الرؤيا (الرمز والأسطورة)، فإن الخطابات السردية بما فيها الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، والقصة الشذرية، لها صورها البلاغية الخاصة بها، والتي تستمدها من خصوصيات كتابتها حكيا وخطابا وتشكيلا وتجنيسا. ويعني هذا أن الدراسات النقدية التي تعنى بمقاربة الصورة البلاغية قد بدأت في توسيع مفهوم الصورة الفنية والجمالية، لتشمل مقومات الكتابة السردية وآلياتها، على مستوى التحبيك والتخطيب والتقصيد. وللتوضيح أكثر، فلقد أصبحنا اليوم نتحدث عن مجموعة من الصور السردية؛ كصورة الفضاء، وصورة الشخصية، وصورة اللغة، وصورة الامتداد، وصورة الإيقاع، وهلم جرا... وقد آن الأوان لإدخال بلاغة السرد ضمن مقرراتنا التعليمية والجامعية، وتدريسها في ضوء المناهج النقدية المستجدة، مستعينين في ذلك بالمعارف العلمية الحديثة والمعاصرة، مثل: اللسانيات، والتداوليات، ولسانيات النص، والسيميوطيقا، والشعرية البنيوية، والفلسفة، والمنطق الحجاجي..*

ومن ثم، فقد ارتأينا أن نخصص القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية بهذه الدراسة النقدية التصنيفية، بغية رصد بلاغة الصورة السردية: قراءة، وتحليلاً، وتقويماً، وتصنيفاً، وتوجيهاً.

أشكال الصور البلاغية:

تتضمن القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية مجموعة من الصور السردية التي ترتبط بخصوصية هذا الجنس الأدبي حكيا وخطابا ومقصدية. وينبغي أن نعلم أن مفهوم الصورة السردية في هذه الدراسة النقدية أكثر اتساعا ورحابة من مفهوم الصورة الشعرية الضيّق. ويعني هذا أن كثيرا من سمات القصة ومكوناتها الفنية والجمالية والتشكيلية تتحول إلى صور سردية بالمفهوم الذهني الموسع للصورة. ونذكر من بين هذه الصور السردية الأشكال الآتية:

صورة النقيضة:

تعتمد صورة النقيضة أو صورة الطباق على إيراد لفظتين متطابقتين أو متعاكستين أو

متناقضتين إيجاباً وسلباً. وقد أدرج البلاغيون العرب القدامى الطباق ضمن المحسنات البديعية، ولكنه - في الحقيقة - صورة فنية جمالية دلالية وحجاجية، تقوم على التطابق الذهني والفكري والجمالي. بمعنى أن الطباق صورة فكرية وذهنية قائمة على منطق الحجاج والاستدلال والبرهنة. وتحضر هذه الصورة في قصة: «احتفاء على تخوم الحشرجة» للكاتب السعودي طاهر الزارعي، حينما يشير إلى مربّي الحمام داخل السوق الأسبوعية، وهم يقارنون بين الحمامات الجميلة ذات القيمة الكبيرة، وحمامات منافسيهم التي يصفونها بشتى العيوب والعاهات والنقائص؛ محاولين إقناع زبائن السوق بجودة بضاعتهم، مع ذكر رداءة بضاعة منافسيهم: «كنت أطعمها جيدا، وأبلل ريشها بالماء، بل أحرص جيدا على تنظيف منقارها، وأختار منها الأجود، كالحمام الحساوي والقلابي، حتى أتمكن من بيعها بثمن جيد في سوق الخميس الذي يمثل لي خروجا عن روتين القرية الممل حينما انطلق إليه صباحاً، حتى إذا ما وصلت هناك فسأجد المنافسة الكبيرة مع نخبة من مربيي الحمام، يمتلئ بهم السوق، كل واحد منهم يزعق بصوته المألوف: الزوين عندنا والشين حولنا»[١].

تؤشر صورة الطباق (الزين عندنا والشين حولنا) على تناقض المواقف، واختلاف وجهات النظر، وصراع القيم التي تتحكم فيها المصالح والمنافع والأهواء، على حساب الحقيقة والمصداقية واليقين؛ واختلاف معيار التقويم من شخص إلى آخر إيجابا وسلبا، علاوة على سلبية صورة الآخر في منظور الأنا، وذلك في فضاءات القيم المادية والكمية والتبادلية.

صورة التشبيه:

تستعمل صورة التشبيه بكثرة في السرد القصصي السعودي، بوصفها الصورة الأكثر انتشارا في الشعر العربي، إلى جانب صورة الاستعارة وصورة التشخيص. ويعني هذا أن السرد القصصي السعودي ما يزال يتكئ على التصوير البلاغي الشعري في ما يخص توظيف بلاغة المشابهة. ومن أمثلة ذلك، صورة التشبيه لدى الطاهر الزارعي، فهي تتأرجح بين أداة الكاف وأداة مثل: «نهضت من سفرة الطعام كالمفزوع، تتخبط قدماي بثوبي، صعدت بخفة غزال متجها نحو السطح، رأيت حماماتي تتطاير في القفص الكبير، والخوف يحتضن أعينها. تلك القطط الشاردة طالما تتلذذ بحمامة أو حمامتين كل أسبوع، فقد كانت ترتكب خطيئة كبيرة بحق هذه الحمامات!»[٢].

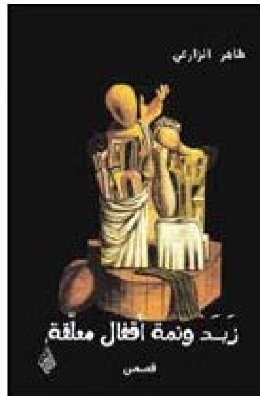
ترصد صورة التشبيه في هذا المقطع السردي حالة خوف السارد على حماماته الوديعة فوق السطح، وتصور أيضا مدى استعداده الكامل للدفاع عنها، حينما يحدق بها خطر القطط. وكان دفاع السارد هو الردع والطرد ليس إلا: «أمي تقول لي: انتبه لا تموت القطط راح تسكن في نارها. هذا التحذير جعلني خائفا جدا، وحينما أجد القطط تعتلي السطح لشن هجوم مباغت على الحمام أكتفي بردعها وطردها»[٣].

وهكذا، تحضر صورة الخوف من خلال تجليات صورة التشبيه، لتبين لنا مدى إحساس الشخصية الرئيسة بحماماته الوديعة التي كان يهتم بها فوق سطح المنزل اهتماما عاطفيا كبيرا، تدل على رحابة إنسانيته الأخلاقية، وتؤشر أيضا على مروءته العملية والسلوكية.

الصورة الميتية:

تبني الصورة الميتية أو الميثولوجية على التخريف والأسطرة والتخييل المجنّح في التجريد والطقوسية؛ ومن ثم، تكشف كثيراً

من القصص القصيرة بالمملكة العربية السعودية، وذلك من خلال صورها الميتية الفكرية والتخييلية والعملية، طبيعة الذهن الإنساني العربي في التعامل مع الواقع الموضوعي، وتكشف طريقة تفسير الأمور وتحليلها ومعالجتها؛ لذا، يتداخل اللاهوت مع الميثولوجيا والأسطورة والخرافة في التعامل مع الظواهر الحياتية لدى الإنسان السعودي، وبخاصة البدوي منه. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على مدى تشبث الإنسان بالتفكير الخرافي في التفاعل مع كثير من أمور الحياة، وبخاصة فيما يتعلق بمداواة الأمراض؛ كما يتبين ذلك جليا في هذه الصورة الخرافية: «بعد أيام تأتي إلى أمي تبشرني بأن إحدى معارفها قد طلبت منها شراء حمامتين لتذبحهما على ابنتها التي تشتكي من آلام رأسها المتواصل، وكنت أرضخ لهذا الطلب بصعوبة بالغة، فمظهر الدم يثير خوفي واشمئزازي، فكيف إذا كان يسيل من حماماتي التي أرهقت نفسي في تربيتها، لكن يبقى هذا قدرها اللعين، قدرها القادم نحو الموت والفناء»(٤).





هكذا، يصبح طقس التضحية وإسالة الدم من الظواهر الأنتروبولوجية التي تعود عليها الإنسان منذ القديم في التعامل مع ظواهر الطبيعة، ومواجهة الكوارث والأمراض والأوبئة. والآتي، إن هذه الطقوس أصبحت ظواهر اجتماعية وإنسانية وثقافية، تعبّر عن مرحلة الأسطورة من جهة، ومرحلة اللاهوت من جهة أخرى، لينتقل الإنسان - بعد ذلك- إلى مرحلة الوضعية القائمة على العلم والعقل والتجربة.

صورة الاستعارة:

تستعين القصة القصيرة السعودية بصورة الاستعارة مثل القصيدة الشعرية؛ نظرا لكون الاستعارة من أقدم الصور البلاغية التي عرفها الإنسان، فقد ارتبطت هذه الصورة بالأسطورة والنزعة الإحيائية في تجسيد الطبيعة؛ أنسنة وإحياء وتشخيصا. ومن ثم، تتخطى صورة الاستعارة عوالم الحقيقة الكائنة إلى عوالم مجازية خيالية وافتراضية قائمة على المشابهة، والتقاط ترسبات الذاكرة واللاشعور والتناص الأنتروبولوجي. وقلما نجد كاتبا قصصيا لا يشغل صورة الاستعارة ذات البعد الانزياحي والتضميني، كما يظهر لنا ذلك واضحاً في هذه الصور الاستعارية الموحية: «القرية هذا اليوم تنقش الفرح على كل شبر فيها، على ترابها وجدرانها ونخيلها، وتسيل من فمي ضحكات كثيرة كنت افتقدها منذ مدة، وعريس القرية صديق لي سأكافئه كما كافأت كل العرسان من قبله، سأهدي له خمس حمامات وثلاثة أكياس صغيرة من الشعير، وسأحرص كعادتي على أن أفرج عن كل حماماتي في صباح زواجه، وأطيرها لتحتفل في السماء حتى إذا ما قرب المساء أفتح لها قفصها الكبير لتدخل مطمئنة تلملم ما تبقى من حريتها»(٥).

يبدو أن هذا المقطع السردي يعج بالصور المجازية، ولاسيما الصور الاستعارية منها، مثل:

تسيل من فمي ضحكات- لتحتفل في السماء - تلملم ما تبقى من حريتها. وتقوم كل هذه الصور على خاصية التشخيص والحركة والنزعة الإحيائية الإنسانية. بمعنى أن الطبيعة بكل تجلياتها تشارك عريس القرية فرحته وسعادته العارمة.

الصورة التناصية:

تعتمد الصورة التناصية على الإحالة المرجعية، والمعرفة الخلفية، واستدعاء الذاكرة الواعية وغير الواعية، وذلك في شكل ترسبات ثقافية ومعرفية، من أجل تطعيم النص السردي تعضيدا وإسنادا وتقوية له، كما يبدو ذلك جليا في هذه الصورة التناصية التي تسترجع قصة نوح عليه السلام عند الكاتب السعودي فهد الخليوي في مجموعته القصصية: «مساء مختلف»، وقد استحضر المؤلف السارد هذه الصورة التناصية للتأشير على طول الزمن الذي عاشه نوح، وتتمنى الشخصية الرئيسة المتقاعدة لو أوتيت عمرا طويلا مثل هذا النبي المعمر: «مضت الأشهر المتبقية بسرعة الثواني، وخرج من بوابة الإدارة وهو يحمل حقيبة صغيرة، وضع بداخلها أوراقه الخاصة، وورقة تحولت كسهم جارح نفذ لمشاعره بقوة، إنها مذكرة طي قيده.. يا لها من ورقة مؤثرة قلبت موازين كيانه، وفتحت صفحة جديدة موجعة لما بقي من عمر قصير سيتلاشى بعد سنوات قليلة، تذكر قصة نوح الذي عاش ألف عام، قرأ هذه القصة مرارا في كتب الأولين وبمختلف الروايات التي روى بعضها أن نوحا عاش ألفا وسبعين عاما، حاصره سؤال صعب:

- لماذا لا تطول أعمار البشر أسوة بعمر نوح، طالما هناك قوة خفية تستطيع فعل ذلك؟

تواردت في خاطره كثير من الأسئلة الصعبة كهذا السؤال الذي لن يجد له إجابة مقنعة، في ظل الثوابت السائدة التي درج معظم البشر على الإيمان بها منذ آلاف السنين»[1].

وهكذا، تحيل هذه الصورة التناصية على إشكالية الزمن في تفاصيلها الميتافيزيقية والإنسانية، كما ترصد لنا رغبة الشخصية القصصية في أن يطول عمرها مثل نوح عليه السلام، لتبعد عنها مؤقتا شبح الموت التراجيدي الذي يهدد مصير كل إنسان، ويهزم كل الذات الدنيوية.

صورة الاستبطان:

نعني بصورة الاستبطان تلك الصورة الوجدانية القائمة على الانفعالات والمشاعر الداخلية المستبطنة في أعماق الذات الشعورية واللاشعورية، وتعبّر عن الحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية داخل المتن الحكائي، كما في هذه الصورة السردية المعبرة عن حالة الموظف المتقاعد الذي يعاني من الإحباط واليأس والانهيار النفسي: «أخذ يتصنع الابتسامة على محياه أمام زملائه أثناء حفلة التوديع، تظاهر وكأنه في غاية السعادة والابتهاج، لكن مشاعر الحزن والاكتئاب ظلت تغلي من داخله!



ها هو يدخل مرغما إلى عالم المتقاعدين.. إنه عالم يشبه القبر المفتوح، حيث يصبح المرء

وهو بداخله، وكأنه أقرب للموت من الحياة، عالم يصبح فيه الغد تنازليا نحو النهاية الأليمة»(٧).

تعكس هذه الصور السردية الاستبطانية مجموعة من الأحاسيس والمشاعر والانفعالات الداخلية التي يستضمرها البطل الإشكالي الذي يتعرض للموت البطيء؛ وذلك من جراء تسريحه من عمله اليومي، وإبعاده عن نشاطه الدؤوب، وذلك توديعا وإعلانا لنهايته المؤلمة.

الصورة الوصفية:

تقوم الصورة الوصفية على تشغيل الموصوفات النعتية والحالية والصور المجازية لتتبع الموصوف خارجيا أو داخليا، وتتعدى الصورة الوصفية طابعها التزييني أو التقبيحي إلى طابعها الدلالي والوظيفي والحجاجي، كما في هذه الصورة الوصفية الاستهلالية التي ترصد لنا شخصية «أبو مستور» في مجمل ملامحها المظهرية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية: «أراه يوميا جالسا في الشارع المؤدي إلى منزلي، يفترش سجادة عتيقة، مسندا ظهره إلى جدار منزله الشعبي الصغير، يحتسي قهوته وحيداً، معظم الوقت، مكتفيا بالتحديق في وجوه العابرين، ومكررا جملته الترحيبية المعتادة لكل عابر يلقي عليه السلام:

- حياك الله، اتقهوى!

ذات يوم استجبت لدعوته استضافتي بحفاوة بالغة، وكأنه يعرفني منذ زمن طويل، تناول دلته الصفراء اللامعة، وسكب لي من فوهتها النحيلة المنسابة فنجانا من قهوته الساخنة التي أعدها بمزاج رائق وإتقان محكم»(٨).

تتضح هذه الصورة بأوصاف إنسانية حية، وتزخر بنبضات اللقطة السينمائية المتحركة، بمعنى أن هذه الصورة الوصفية لقطة سينمائية،



تتكئ على الحركة المعبرة، وتحمل في طياتها دلالات نفسية وأخلاقية واجتماعية وإنسانية متميزة.

الصورة الميتاسردية:

تستند الصورة الميتاسردية إلى فضح لعبة القص، وتبيان آلياتها السردية متناً وخطاباً ورؤية، وتكسير الإيهام الواقعي عن طريق خلق حكايات تخييلية، كما يظهر ذلك بيّنا في هذه الصورة السردية الميتاسردية التي تتداخل مع أحداث القصة، ضمن ما يسمى بالقصة داخل القصة: «يعتصر أبو مستور ذاكرته بالكثير من الحكايات التي يستمتع بسردها أمام ضيفه، حيث تنبسط أسارير وجهه وتظل أقل انكماشا عندما يحكي.

تتغير تجاعيد وجهه، بحسب أحداث القصة التي يرويها، فتجد علامات الحزن هي الطاغية على محياه، وهو يحكي بألم عن عقمه المستعصي على العلاج، وكيف صرف الكثير مما يملك للأطباء والسحرة والمشعوذين على أمل أن ينجب طفلا يطلق عليه اسم مستور تخليدا

لذكرى أبيه، وما تكبّده من حزن ومرارة جراء هروب زوجته إلى بيت أبيها، عندما فقدت أمل الإنجاب منه، وتركته يعاني من وحشة الوحدة وعذابات الفراق.. تنهّد بأسى قائلا:

-أحبها.. لا يزال عطرها ينبعث في زوايا المكان، وملامحها لا تبرح مخيلتي، لم أتوقع أن فاطمة ستعاملني بهذه القسوة.

ينتقل أبو مستور من حكاية إلى حكاية، ولا يعطيك فرصة لمقاطعته، بل يفرض عليك أن تظل منصتا وتستمع إليه، تشعر أن الحكي يبدد همومه المتراكمة، وكأن الصمت يؤلم قلبه ويزيد من كآبة وحدته، تتنوع حكايات أبو مستور في مضامينها وأحداثها، تارة يحكي قصة من عمق تفاصيل حياته، وتارة أخرى يحكي قصصاً عاصرها وعايشها، يرويها كشاهد على عصر مضى»[٩].

يلتجئ المؤلف السارد في هذا المقطع السردي إلى تشغيل الصور الميتاسردية التي تكسر نظرية الإيهام بالواقعية، وذلك عبر ممارسة التخييل، وفضح طقوس الكتابة التي هي في الحقيقة حكاية متخيلة ليس إلا، يراد منها التعبير عن الذات أو رصد الواقع الموضوعي بفنيات جمالية وتخييلية متنوعة.

الصورة الفانطاستيكية:

تشغل القصة القصيرة السعودية ضمن محكياتها السردية الصورة الفانطاستيكية القائمة على التغريب من جهة، والتعجيب من جهة أخرى. كما تنبني هذه الصورة على مجموعة من التحولات الخارقة للانتقال من عالم العقل والألفة والمنطق والحقيقة، إلى عالم الغرابة والافتراض والتخييل؛ للتدليل على رفض العالم السفلي بكل قيوده المشروطة، مع الهروب نحو عوالم افتراضية خارقة، قوامها الاستمتاع بالحرية، والأخذ بمنطق الإباحة، وتحقيق الرغبات الدفينة والمكبوتة على مستوى اللاشعور النفسي أو الحلمي، كما يظهر ذلك واضحا في قصة «بدر» المأخوذة من مجموعة: «عبق النافذة» للكاتب السعودي محمد البشير: «البدر في هذه الجزيرة (التايلاندية) أكبر. الكل يرقص لاكتمال القمر. والعرق ينز من الأجساد المرمرية، ليصدر رائحة توسطت ما بين العطور الباريسية والكحول الروسية. ويكسبها ألوانا قزحية بفعل ضوء القمر. رقصت بطاقة عجيبة تساوي جهد عمري المنصرم. وكلما ظمئت زدت طين جسدي من بلل (البيرة) وزدت شعلة سيجارتي علامة كرمي الحاتمي.

قبل طلوع الفجر، فعلت بي الكأس فعلتها. حلقت في الفضاء وانعدمت الجاذبية؛ فخر القمر تحت قدمي، وفرت الأرض حسناء مذعورة لتستلقي بين ذراعي. وعلم بلادي يرفرف في السماء. قرأت اسمي على ظهر أحد الفتيات ضمن رواد الفضاء.

استيقظت على صوت هاتفي:

كيف حالك يا ولدي؟»[١٠].

تعبر هذه الصورة الفانطاستيكية على سفر مخيالي خارق، يتجاوز فضاء البسيطة بكل معالمه السفلية الدنيئة، وذلك نحو عوالم فضائية عجيبة محيّرة، لتحقيق كل الرغبات الممنوعة على مستوى الهو أو اللاشعور النفسي؛ وإن كان هذا السفر المخيالي لم يكن في الحقيقة إلا حلما لذيذا، أو تخيلا بشريا ناتجا عن مفعول السكر والهذيان السريالي.

صورة المتخيل:

تتضمن بعض القصص القصيرة متخيلات

دلالية وموضوعاتية متنوعة، تتخلل ذاكرة الشخصيات القصصية بشكل من الأشكال؛ كمتخيل الباب الذي يشكل بؤرة دلالية وفضائية في قصة فهد المصبح: «الباب في مهمة خاصة»: «الكل في المدرسة يدرك مدى ذكائها، على الرغم من حداثة سنها، طفلة في العاشرة، وهبها الله النبوغ وقراءة الأفكار، ولكنهم لا يتوقعونها بهذا الفقر المدقع، فسجاياها غطت كل بؤس طبع أسرتها، تود لو يحسّ أحد بحالها دون أن تفصح، فطلبات الدراسة أرهقت والدها، الذي لا يتوانى عن توفيرها مضحيا بكل ما يملك.

تمتلك الكثير من الأجوبة، لكنها اليوم تسأل أباها بإلحاح عن باب بيته، فيخبرها أنه عند النجار ليصلحه، وتنتظر.. ولا يأتي الباب، ما جعل أباها يعمد إلى سد الفتحة بأعواد ولحاف سميك.

لعوز مفاجئ، باع أبوها الباب دون أن يخبر أسرته بذلك. فأحدث ذلك فراغا في مخيلتها، فصارت يوميا- وقبل ذهابها إلى المدرسة- تتوقف عند مدخل بيتهم لترى آثاره وتتخيل شكله، فكتبت عنه سطورا ضمنتها خلجات عشق غريب، يشرح مكانة الباب في حياة سكان الدار..»(١١).

وهكذا، يصبح الباب متخيلا شاعريا وصورة فضائية، تؤثر بطريقة من الطرائق على الشخصية المحورية داخل القصة؛ لأن الباب جزء لا يتجزأ من هذه الشخصية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها؛ نظراً لامتدادات صورة هذا المتخيل في ذاكرة الشخصية حدثا وزمانا ومكانا.

الصورة الشاعرية:

تتحول المقاطع السردية في بعض القصص القصيرة السعودية إلى محكيات شاعرية، تختلط فيها الوظيفة الشعرية بالوظيفة السردية. بمعنى أن القصة يتقاطع فيها السرد مع الشعر، فتتحول صور الملفوظات السردية إلى صور شاعرية موحية، تعبق بالاستعارات والمجاز والانزياح والتكرار والتوازي، وتتدفق بنبضات الإيقاع الدلالي واللفظي والصوتي؛ كما يبدو ذلك جليا في هذه الصور الشاعرية لدى الكاتب السعودي خالد المرضي الغامدي في قصته: «كرات ثلجية» المأخوذة من مجموعته القصصية: «ضيف العتمة»: «حليمة تناغي عرائسها، تصفق، ترقص العرائس... تجردها... تلبسها، شعورهن تنظمه جدائل... حليمة والعرائس والأفق سواد... شياه حليمة تجتر العشب... تتحدر، هناك يجري الماء زجاجيا صافيا، تغمس أفواهها... الشياه... تبتلع العشب.. تبتلعه هنيئا، تتعطر برائحة الحبق... وحليمة تراقصها... العرائس، ملونات... فاتنات،

في ملتقى السماء بالأرض أشجار العرعر كثيفة مسودة، سحب متغضنة.. جبالا من برد، أيضا في ملتقى السماء بالأرض ظلمات ورعد وبرق... سياط من لهب... متعرجة... متربصة، ضوء يخطف وجه حليمة... يخطف العرائس»(١٢).

تتميز هذه الصور بطابعها الشاعري الرومانسي الذي يختلط بالسرد القصصي، وإن كانت الشاعرية هي الطاغية على صياغة هذه القصة، وذلك بحقولها الدلالية التي تنتمي إلى عوالم ذاتية سحرية، مصنوعة بالمجاز والتكرار والتجريد الشاعري.

صورة التدرج:

نعني بصورة التدرج تصاعد الملفوظات عددياً وكمياً، إما بشكل تزايدي وإما بشكل تناقصي. وتعبّر هذه الصورة عن الرؤية الكمية للأشياء في علاقتها بالشخصيات والأحداث، كما يبدو ذلك

واضحاً في قصة «حل الخريف» للكاتب السعودي جمعان الكرت: «همست في أذن شقيقها الأصغر الذي يتلصص من خلف الباب لرؤية خالد بهذه البدلة الأنيقة.. قالت استمع إلى حديث خالد.. قفز وليد وكان يتوارى خجلا.. تقدم.. خطوة.. خطوتين.. جلس في مكان غير بعيد.. وبدأ يتفرس خالدا الذي راح يتحدث بكل ثقة عن الدراسة في الخارج، والصعوبات التي واجهته في بادئ الأمر.. فيما راح والده سفر وعمه فاضل والد أمل.. وإخوانه ينصتون للحديث، سفر يشعر من ثنايا حديث خالد.. بأن هناك أخبارا غير سارة سوف يفصح عنها»[١٣].

تعبر صورة: «خطوة... خطوتين» عن التدرج العددي الذي يعكس تقدم وليد، المدفوع من قبل أمل لترصد أخبار العائلة القريبة، وتبيان أحاديثها المتشعبة، ولاسيما في ما يتعلق بزواج خالد بأمل، التي انتظرته طويلا حتى يستكمل عشيقها دراسته في الخارج، ليعقد عليها – بعد ذلك– القران الشرعي؛ نظرا للحب الجميل الذي كان يجمعهما معا قبل ذلك. بيد أن خالد عاد بزوجة أجنبية شقراء ليست من طينته، ولا هو من طينتها؛ ما أثار حفيظة أمل، وهيج غضبها الداخلي والانفعالي.

الصورة الشذرة:

نعني بالصورة الشذرة أو الصورة الومضة تلك القبسات القصصية المختصرة بدقة، وهي تجمع في طياتها عصارة الحياة بدقة وإحكام وإتقان، وتستند إلى بلاغة الإضمار والتكثيف والاختزال والإيحاء والانزياح، كما نلاحظ ذلك جليا في قصة: «ومضات..!!» للكاتب السعودي سعيد بن عبدالله الدوسري:

-١-

«لم أصدق والدي حين قال لي: وحدها.. قطرة المطر فوق وادي العقيق تطفئ لظى ظمئك.. ظننته يهذي.. فلم أصدقه.. ولازلت ظامئا..».

-٢-

«آه.. كم كنت أحب أمي.. ورائحة «شيلة» أمي.. وحدها أمي كانت تعرف ذلك.. والآن.. لم يبق لي سوى شيلة أمي.. ورائحة أمي..».

-٣-

«في نهار وداعها الأخير.. أذكر أنها قالت لي: سعيد.. أنا من اختار لك هذا الاسم يا ولدي.. فلا تبك.. لاتجعلني أبدو كاذبة أمام الله..

ابتسمت.. فابتسمت!»

-٤-

«في نهار وداعها الأخير.. أذكر أنها قالت لي: أرجوك.. لا تبك.. فالله لا يأخذ على جواره إلا الطيبين..

أقسمت لها بكل مقدس.. أن أصبح ولدا.. طيبا.. بكت!»[١٤].

وتأسيسا على ما سبق، تكثر الصور الشذرية أو الصور الومضية، ضمن جنس أدبي جديد يسمى بالقصة الشذرية، تلك القصة التي تقوم على توالي المقاطع، وتكاثر الصور السردية تكثيفا وتركيزا وإضمارا وتجميعا وتواليا وتعاقبا. بمعنى أن الصورة الشذرة تقول الكثير والكثير، على الرغم من قصر حجمها، وتطرح أسئلة كبيرة في كلمات قليلة ومعدودة ومحدودة. ويعني هذا أن الصورة الومضة هي صورة موحية ومجازية وانزياحية، دالة سيميائيا، من خلال

ملفوظاتها المفتوحة والمكوّمة تراكماً واتساقاً وانسجاماً، على الرغم من انفصالها عن باقي الصور والمقاطع السردية الأخرى تناسلاً وتوالداً وتعاقباً.

صورة التذويت:

تحيل صورة التذويت على خطاب الذات بكل انفعالاتها الوجدانية، وتأملاتها الجوانية، ومشاعرها المستبطنة، التي غالبا ما تختفي وراء ضمير المتكلم؛ إفصاحا وإعلانا وبوحا وانسيابا، كما يتجلى ذلك واضحا عند القاصة السعودية نورة عبد الله السفر: «في تلك الأيام.. كانت قوة احتضاناته تجعلني أحس بأن قلبه بحبه اللامتناهي يحتويني ويصادر أي حق بحب سواه. كنت أرى نفسي في عينيه الطفلة الجميلة المشعة بالحياة. أما الآن.. فأنا على العكس من ذلك تماما. فتاة لا مبالية تكره الحياة؛ إنها تهبنا أجمل الأشياء.. ثم تسلبها بطعنة في الظهر..»(١٥).

ويلاحظ أن أغلب القصص النسائية تطغى عليها صورة التذويت، وتتحول المقاطع السردية إلى رسائل ذاتية مسترسلة، وإنشاءات عاطفية وانفعالية، بعيدة كل البعد عن مقومات القصة القصيرة، حيث تغيب الحبكة السردية، وآليات السرد تحبيكا وتخطيبا. والآتي، أنها مجرد خواطر شاعرية وكتابات إنشائية ذاتية ليس إلا. وينطبق هذا بشكل من الأشكال على قصص بعض الكاتبات السعوديات، مثل: قصة: «ذبول وردة» لليلى الحربي(١٦)، وقصة: «قصتان» لمريم محمد اللحيد(١٧)، وقصة: «أكبر من الجرح» لملاك الخالدي(١٨)..

صورة التكرار:

تعتمد صورة التكرار على ترديد الحروف أو تكرير الكلمات أو إعادة الملفوظات والعبارات التركيبية نفسها، إما للتثبيت والتأكيد، وإما لخلق نوع من الإيقاع الهرموني داخل النسيج القصصي، وإما لتوفير التماسك النصي اتساقا وانسجاما؛ كما يبدو ذلك واضحا في قصة: «نمل الكلمات» للقاص السعودي ضيف فهد: «أسمعها، أسمعها؛ تركض كسلسلة من النمل الأسود القوي، كمخلوقات هائلة لديها القدرة على المثابرة. تتسلق أرجل السرير، وتنتثر على اللحاف، وتتجول باحثة عن أذني.. ومع أني حاولت فعل كل شيء لأدلها على الطريق، إلا أنها تتوه في النهاية»(١٩).

تعتمد هذه الصورة التكرارية على تكرار كلمة «أسمعها» مرتين، لتثبيت متخيل السمع، والتشديد على هذه الحاسة التي تذكرنا بقصة النبي سليمان عليه السلام تناصا وإيحاء واستدعاء.

الصورة الافتراضية:

تبني الصورة الافتراضية على آليات الشرط الحجاجي أو آليات التمني والرجاء والتوقع، كما يبدو ذلك جليا في قصة: «مغلق بإحكام» لناصر بن محمد العمري، حيث يعنى بمتخيل الباب، بطريقة فنية قائمة على الصراع الداخلي والموضوعي، وذلك من خلال ممارسة منطق الافتراض التصوري والمنطقي والحجاجي، مع التلذذ بمراقبة الآخر: «يحمل بين يديه معولا قديما مهترئا، يحاول به فك الباب المغلق، حاول به حتى خارت قواه. يجلس على الأرض. يسند ظهره إلى الباب المغلق، يغرق في نوبة من جنون. يحدث نفسه بصوت مسموع:

أوشك أن اغتنم الفرصة.. لأبكي وأولول كما لم أفعلها من قبل، أعلم أن الكل يراقبني، تدهشهم أسمالي، تغرقهم الضحكات من حالي..

يثرثرون:

((أداته لا تصلح لهذه المهمة))؛

((النقطة التي اختارها لكي تكون مكانا للثقب خاطئة))؛

لو أنه يرتدي حذاء لكان أجمل..

لو أن على رأسه كابا لكان أقوى..

لو أن أظافره أطول.. لو لو لو لو

على الرغم من كوني متيقنا من أنهم سينصرفون بعد أن تنتهي طقوس شهواتهم..

شهوة النظر..

شهوة الكلام..

شهوة الانتقاد.. وشهوة الانقياد..

إلا أنني أكاد أموت حنقا؛ فهذا الباب الحقير محكم بإغلاق، وقواي خارت.. وهم يمارسون الغباء»[٢٠].

يتبين لنا أن الصورة الافتراضية في هذا المقطع السردي تقوم على لفظة «لو» التي تدل على التمني من جهة، والشرط من جهة أخرى، ولكنها تحمل في طياتها دلالات منطقية مبنية على الاشتراط والافتراض والاستلزام الاقتضائي والحواري والجزائي.

الصـورة الفضائية:

تتبني بعض القصص القصيرة السعودية على تثبيت صورة الفضاء، وتأكيدها في مخيلة المتلقي، بوصفها صورة محورية وبؤرية داخل العمل القصصي؛ فالفضاء هو الذي يحوي الأحداث والشخصيات في الزمان والمكان. وكم من قصة مرتبطة بفضاء مكاني معين، سواء أكان ذلك الفضاء حميما، كالمنزل أو العش، أم كان فضاء عدوانيا، كالسجن والمعتقل والزنزانة، أم كان فضاء عتبة، يحيل على الشوارع والأزقة والفضاءات الواقعة بين بين، بين الداخل والخارج، بين المنغلق والمنفتح. وتعد الصورة الفضائية أهم صورة مهيمنة في قصة: «البئر» للقاص السعودي زكريا العباد: «حين أعيتهم الحيلة لاستخراج الذين سقطوا في البئر، أخبرني أحد إخوتك بأنهم كانوا ينوون تنظيف البئر القديمة، وإعادة تشغيلها؛ فسقط فيها أحدهم، وعلق الثاني وهو يحاول إخراجه، وتوقفت محاولاتهم حين كان مصير الثالث صاحبه.

- خذوني إليهم، يمكنني إخراجهم، لقد حفرت البئر بيدي.

ربطت الحبل السميك المجدول من الليف في وسطي. ونزلت بعد أن أعطيتهم نهاية الحبل الثاني. وأمرتهم أن يسحبوه حين آمرهم.

في قاع البئر كان الهواء شبه منعدم. ولم يكن بإمكاني أن أرى شيئا، أخذت أبحث برجلي في الماء إلى أن تعثرت قدماي برأس آدمي، رفعته برجلي.. وتحسست عروق عنقه، فعرفت بأنه فارق الحياة. حين عثرت على الثاني كان هو الآخر قد مات، تركته لأبحث عن الثالث.. فلربما أدركته قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة. كانت عروق عنقه لا تزال تنبض، ربطته بالحبل وأمرتهم أن يسحبوه، ويعيدوا الحبل لأرفع الرجلين.

حين أخرجوني من البئر، كان ولدك محمد وأخوه أحمد ممددين إلى جانب فوهة البئر، وكان الرجال يركبون أخاك (علي) في إحدى السيارات.. ويهرعون به إلى المستشفى. وفي سيارة أخرى أركبوا ولديك، في المستشفى تأكدوا بأنهما فارقا الحياة كما أخبرتهم.

ربما كانا يحاولان إخراج لبنتك المضيئة ورميها في الظلام.. فسقطا. وربما كانا يحاولان

إعادة مياه البئر. لكن بعد أن فات الأوان. ذهب ولـداك. وبقـي علـي. عينـاه تشـبهـان عينيك. أتذكرك كلما نظرت إليهما»(٢١).

يعد البئر متخيل هذه الصورة الفضائية، ويعني هـذا أن الفضـاء قـد يتحول إلـى صـورة بلاغية سردية، حينما يكون بؤرة محورية داخل النسيج القصصي تحبيكا وتخطيبا وتخييلا.

الصـورة السينـارستيـة:

تستند الـصـورة الـسـرديـة السينارستية إلى توظيف مقومات السيناريو السينمائي، وذلك بتحـويل المـقـاطـع الـسـرديـة إلـى صـور حركية بصرية، أو تحويلها إلى إرشادات ركحية درامية قابلة للتشخيص المرئي، أو قابلة لتحويلها إلى لقطات سينمائية متحركة؛ كما يظهر ذلك واضحا في قصة: «حفلة تنكر» للقاصة السعودية شمس علي: «فتح عينيه.. بـادره صـوت ناعم بالقول: الحمد لله على سلامتك».

أجال النظر في أرجاء الغرفة، البياض يحيطه من كل مكـان.. الـجدران.. الستائر.. الأبواب.. السرير.. الأغطية.. هل أنا في حلم؟

بدت مستغرقة في قراءة تقريره الطبي عندما تأملها مليا، ومن ثم، رفع صوته، عفوا.. لو سمحت.. هل لي بطلب؟ أدارت رأسها نحوه، وبحركة لا تخلو من رشاقة، أسرعت بدس ميزان الحرارة تحت لسانه متمتمة: «دعني أقيس حرارتك أولا، ومن ثم أحضر لك ما تريد»(٢٢).

من يتأمل هـذه الـصـور الـسـرديـة داخـل هـذا المقطع القصصي، فيلاحظ بأنها قد صيغت برؤية بصرية مرئية، وذلك من خلال تتابع الأفعال في شكل صور حركية ديناميكية، تبين الإطار العام أو الجو الذي ستجري فيه أحداث القصة. ومن هنا، فصور المقطع يغلب عليها الطابع السينارستي الأقرب إلى السينما والـدرامـا، من اقترابها إلى الأدب ذي الطابع اللغوي والوصفي والتجريدي.

تقـويـم وتـوجيــه:

يلاحظ أن القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية توظف - على غـرار القصص العربية الأخرى - مجموعة من الصور البلاغية السردية، بيد أن أهـم الـصـور الموظفة تلك الـصـور التي تعتمد عليها بلاغة الشعر، مثل: صورة التشبيه، وصورة الاستعارة، وصورة الكناية، وصورة المجاز المـرسـل، وصـورة الـرمـز، والـصـورة الميثية. زد على ذلك الصورة الوصفية، والصورة الفضائية، وصـورة الشخصية، والـصـورة الحدثية... لكنها في حاجة ماسة إلى تشغيل صور سردية أخرى للاهتمام بها بطريقة مـن الـطـرائـق، كالصورة الميتاسـردية، وصورة التضمين، والصورة الأيقون، والصورة السيميائية، والصورة الفانطاستيكية، والـصـورة الحلمية، والـصـورة البصرية... ويعني هـذا أن القصة القصيرة السعودية ما تـزال في عمومها قصة كلاسيكية تقليدية تحبيكا وتخطيبا ورؤية، وهي في حاجة إلى تنويع صورها السردية، وأنماطها التعبيرية، وسجلاتها الكلامية، وتجريب قوالب أخرى؛ إما ذات طابع تأصيلي تراثي، وإما ذات طابع غربي حداثي. ولن يتم ذلك فعلا إلا من خلال الاطلاع على الموروث البلاغي العربي من جهة، والانفتاح على البلاغة الغربية الجديدة من جهة أخرى. ويلاحظ كذلك أن كثيرا من القصص النسائية ليست قصصا سردية بالمفهوم الحقيقي للقصة؛ لأنـهـا تسقط فـي الإنـشـائـيـة، والـذاتـيـة الانفعالية، والانسياب الشاعري، والاقتراب من أدب الخواطر من ناحية، أو من أدب الرسائل من ناحية أخرى. ومن ثم، تهيمن على هذه الكتابات ما يسمى بصورة التذويت القائمة على الانفعال الوجداني، واستبطان الذات والكيان الداخلي.

وعليه، أدعو كتاب القصة السعوديين - ذكورا وإناثا- إلى استخدام صور سردية أكثر حداثة وتجريبا وعمقا، وذلك بتنويع الأشكال والسجلات والقوالب الفنية والجمالية، مع استلهام صور السرد العربي القديم، من جهة، واسترفاد صور البلاغة الغربية الجديدة، من جهة ثانية، وتمثل آراء نظرية ميخائيل باختين البوليفونية في مجال تشكيل الصور السردية لغة وأسلوبا، من جهة ثالثة.

تركيب:

تلكم-إذاً- نظرة مختصرة حول مفهوم الصورة السردية بكل أبعادها البلاغية، وملامحها القصصية، ومقاصدها التداولية، وذلك بالمقارنة مع الصورة الشعرية مشابهة ومجاورة ورؤيا. وتلكم كذلك نظرة مقتضبة حول أهم أشكال بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية؛ تحبيكا وتخطيبا وتشكيلا. ومن ثم، تتأرجح الصور السردية في القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية، وذلك على مستوى التوظيف والاستثمار والإبداع، بين ثبات الأشكال التصويرية من جهة، والبحث عن المستجد من الصور البلاغية تجريبا وتحديثا وتجديدا من جهة أخرى، وبالضبط من خلال الانفتاح على مستجدات النقد العربي الحديث والمعاصر تارة، والاستفادة من الموروث السردي العربي القديم تارة أخرى. ولكن القصة القصيرة السعودية في عمومها الفني والجمالي ما تزال في حاجة ماسة إلى التطوير، والتجريب، والتنويع، والتحديث على مستوى بلاغة الصورة السردية، وذلك إن حكيا، وإن خطابا، وإن خيالا، وإن رؤية.

---

(١) طاهر الزارعي: زيد وثمة أقفال معلقة، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص:١١.
(٢) طاهر الزارعي: زيد وثمة أقفال معلقة، ص:١١.
(٣) طاهر الزارعي: نفسه، ص:١١.
(٤) طاهر الزارعي: نفسه، ص:١١-١٢.
(٥) طاهر الزارعي: نفسه، ص:١٢.
(٦) فهد الخليوي: مساء مختلف، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م، ص:٦٠.
(٧) فهد الخليوي: نفسه، ص:٦٠- ٦١.
(٨) فهد الخليوي: نفسه، ص:٦٥.
(٩) فهد الخليوي: نفسه، ص:٦٥-٦٦.
(١٠) محمد البشير: عبق النافذة، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٨هـ، ص:٣٥-٣٦.
(١١) فهد المصبح: (الباب في مهمة خاصة)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد: ٢٣، ربيع١٤٣٠هـ الموافق لسنة ٢٠٠٩م، ص:٤٦.
(١٢) خالد المرضي الغامدي: ضيف العتمة، النادي الأدبي بالباحة، السعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص:١٠٠.
(١٣) جمعان الكرت: (حل الخريف)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد:١٧، صيف٢٠٠٧م/ ١٤٢٨هـ، ص:٣٥.
(١٤) سعيد بن عبد الله الدوسري: (ومضات..!!)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد:١٧، صيف٢٠٠٧م/ ١٤٢٨هـ، ص:٣٦.
(١٥) نورة عبد الله السفر: (اجتياح)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد:٣٤، شتاء ٢٠١٢م/١٤٣٣هـ، ص:٧٤.
(١٦) ليلى الحربي: (ذبول وردة)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد: ٣٣، السنة ٢٠١١م/١٤٣٢هـ، ص:٧٢.
(١٧) مريم محمد اللحيد: (قصتان)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد: ٣٣، السنة ٢٠١١م/١٤٣٢هـ، ص:٧٥.
(١٨) ملاك الخالدي: (أكبر من الجرح)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد:٢٩، السنة ٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ، ص:٧١.
(١٩) ضيف فهد: (نمل الكلمات)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد:٢٦، ٢٠١٠م، ١٤٣١هـ، ص:٤٨.
(٢٠) ناصر بن محمد العمري: (مغلق بإحكام)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد: ٢٦، السنة ٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ، ص:٥٢-٥٣.
(٢١) زكريا العباد: (البئر)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد:٢٩، السنة ٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ، ص:٧٢.
(٢٢) شمس علي: (حفلة تنكر..)، مجلة الجوبة، السعودية، العدد:٢٩، السنة ٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ، ص: ٧٥.

القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية في عصر الرواية

■ عبدالرحمن الدرعان- من السعودية

أود قبل مقاربة الموضوع، الإشارة إلى أكثر من مسألة:

الأولى: أن الباعث لهذا السؤال مهما كانت درجة شرعيته هو القلق على مستقبل القصة القصيرة، التي لا يختلف اثنان على انحسارها، إزاء الرواية، وهو قلق يظهر في الغالب على هيئة استصراخ أو استنهاض، أو ربما نقول بلا مبالغة على هيئة رثاء مبكر لفن لم يحالفه الحظ بالصمود، غير إنه في كل حالاته يمتثل لسطوة الذهنية الواحدية التي تطبع الشخصية العربية عموما، والتي لا ترى على الأرجح إلا بعداً واحداً، ولا تستطيع استيعاب أن المساحة واسعة لاستيعاب كل الأشكال التعبيرية، من دون الحاجة إلى صراع يفرض تقويض شكل ما لحساب شكل آخر.

ومن هنا، نرى كيف تتعالى الأصوات وفقا للمزاج النقدي بأولوية الفن الروائي مثلا، وانطفاء فن القصة القصيرة التي كانت صدى لمقولة الناقد المصري جابر عصفور: «إن الرواية أصبحت هي ديوان العرب».

وفي بداية السبعينيات الميلادية، كان الشاعر والناقد أدونيس يراهن على زمن الشعر، ويقصد به حركة الشعر الجديد التي تبشر بمستقبل القصيدة الخارجة على مألوف البناء الكلاسيكي؛ شكلا وبناء ورؤيا.

وإذا ما أصغينا قليلا، لتناهى إلى أسماعنا خارج هذا الحقل بأن ثمة من يصف عصر الميديا والفضاء السيبيري والتقنية الإلكترونية بأنه عصر الصورة، وهو توصيف سيكون أكثر دقة وواقعية ولاسيما في واقع ما تزال تتفشى فيه الأمية، فمن يتأمل سقوط النخبة وبروز الشعبي وفق تعبير الدكتور عبدالله الغذامي.. فإنه سيجد أن الأدب بشكل خاص سيكون مكانه الأرشيف ما لم يجترح هذه الوسائط الحديثة التي أصبحت في هذا العصر المتحول لغة العالم.

أستطيع الجزم بأن الامتثال لهذه المقولات التي تريد القبض على التاريخ واحتكاره على فن الرواية مثلا.. إنما تراهن في الوقت ذاته على موت الرواية.

إن الفنون التعبيرية بعامة تنتسب للتاريخ والزمن المفتوح حتى حينما يطغى لسبب أو آخر

أحدها على الآخر.

وإذا ما تتبعنا تاريخ القصة القصيرة في السعودية، فسوف نجدها كانت الفن الأقل حظا لقصر عمرها في مقابل الشعر الذي يتوفر على تاريخ طويل، ولعدم مواكبة النقد الأدبي الذي يساهم في تحريكها، الأمر الذي جعلها متخلفة وغير مؤهلة لمنافسة الشعر منذ بداية ازدهارها، على أيدي مجموعة من الكتاب في منتصف السبعينيات، الذين كانت أصواتهم متناغمة مع النصوص القصصية في الوطن العربي. وما أن بدأت تحتل موقعها خلال العقود القليلة الماضية حتى اصطدمت بالانفتاح الإلكتروني.. الذي فتح

- لا يختلف اثنان على انحسار القصة القصيرة إزاء الرواية.

- الرهان الحقيقي يكمن في درجة الإخلاص للفن أيا كان نسبه.

- الفن الحقيقي له كل الأزمنة.

- الشخصية العربية خاضعة لسطوة الذهنية الواحدية التي لا ترى إلا بُعداً واحداً.

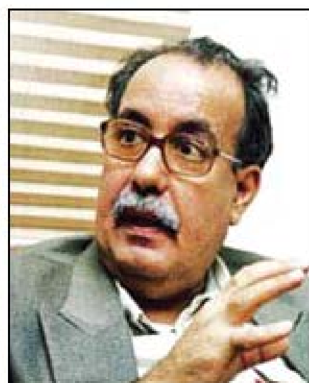
- استيعاب كل الأشكال التعبيرية لا يحتاج لصراع يقوض شكل ما لحساب آخر.

الطريق للمكبوت الاجتماعي ليظهر في صورة رواية، نظرا لكونها القالب الأكثر ملاءمة، وهكذا كان قدر القصة القصيرة أن تكون الشمعة التي ضاع وهجها بين أكثر من شمس.

والآن سوف نرى أن القصة القصيرة جدا بدأت تتسلل كشاهد أخير يريد إعلان وفاة القصة القصيرة.

وبعيدا عن المراهنات واستنطاق المستقبل الذي تضج به ساحتنا الثقافية كما يحدث في سوق البصارات، فإن الرهان الحقيقي يكمن في درجة الإخلاص للفن أيا كان نسبه.

ولعلي حينما أطالع شغف الكتّاب والشعراء


عبدالله الغذامي


جابر عصفور


أدونيس



والصحفيين أحيانا بالهجرة إلى حقل الرواية أستطيع التأكيد على أن جُلّ ما نزفته دور النشر لم يكن إلا من خلال استثناءات قليلة ما كان إلا حبرا على ورق (بالمعنى الحرفي للكلمة).

إنها لعبة كان الإعلام بشتى صوره هو البطل فيها، ويكفي من يستعرض بعض العناوين في سوق الرواية أنه سيكتشف بدون عناء أنها لهاث إعلامي، واقرأ على سبيل المثال لا الحصر عناوين: (بنات الرياض، نساء المنكر، لا يوجد مصور في عنيزة، يوميات خادمة في الخليج، شباب الرياض)، إنها عناوين يمكن استساغتها كتحقيقات صحفية لما تنطوي عليه من بُعدٍ يتعلق بالراهن الإعلامي، وبما تتطلبه السوق لا أكثر، وهي أحيانا ليست أكثر من إعادة صياغة لقصاصات من الصحف مشفوعة بمساحيق لغوية وليس أكثر، وأظن أن هذا سبب كاف حتى في حال نجاح بعضها مؤقتا بانطفائها كفقاعة أفرزتها موجة ضالة.

وأخيراً أستطيع القول بأن الفن الحقيقي له كل الأزمنة، إن المتنبي، وبودلير، وإدغار ألن بو، وأبو تمام، وألف ليلة وليلة.. مهما نأى الزمن بها، فإنه يظل يصقلها من جديد ((ما ينفع الناس يمكث في الأرض أما الطبول فتطفو على جلدها زبدا)).

> **- المقولات التي تريد القبض على التاريخ واحتكاره على فن الرواية مثلا إنما تراهن في الوقت ذاته على موت الرواية.**
>
> **- القصة القصيرة في السعودية كانت الفن الأقل حظا، لقصر عمرها في مقابل الشعر.**
>
> **- (بنات الرياض، نساء المنكر. لا يوجد مصور في عنيزة، يوميات خادمة في الخليج، شباب الرياض)، عناوين يمكن استساغتها كتحقيقات صحفية.**

الاتجاهات الفنية في القصة القصيرة السعودية

■ شيمة الشمري - من السعودية

يبدو أنّ للقصّة القصيرة قصّة طويلة الفصول مع قارئِها، وصورةُ ذلك أنّها، بخلافِ الرواية، تُكسّرُ عمودَ السّردِ؛ فلا تقول المعنى في تفاصيله واختلاف حالاته، وإنّما تكتفي بالإشارة إليه فحسب، أو تسحبُه من صمتِه؛ وتُجْريه في أرضِها مُلْتَفًا بألفاظِها، حاضرًا فيها غائبًا معًا. وبين حضور المعنى وغيابه، تُورّط القصةُ قارئَها في فعل تأويلها، وإذْ تُورّطه، ترتقي به من حَيّز الانفعال بها إلى حيز الفاعلية فيها، حتى يصيرَ بمكانةِ عونٍ من أعوان حكايتِها، يحميها ويرقبُ مسيرتَها ويُنمّيها.

وليس من وظيفةِ القصة القصيرة أن تتكفّلَ بسردِ الحكايات، وأن تُنوّعَ من أفضيتِها وشخوصِها وأحداثِها؛ لأنّها بالكاد تحكي حكايتَها؛ ولكنّها تُقتّرُ في سردِها، وتُوجِزُ فيه، حتى لكأنّها تمتصُّ عالَمَ القارئِ رحيقًا كثيفًا. ذلك أنها تباغتُ الشيءَ لتَنْصبّ عليه، راسمةً منه الدّالَ فيه؛ من ملمحٍ وقولٍ وحركةٍ وفضاءٍ. وفي خلال انصبابِها، تَعِدُ بالمعنى، ولا تتحمّلُ وِزْرَ الوفاءِ به؛ لأنّها لا تريدُ أن تتعدّى على حُرمةِ القارئِ في أن يتخيّرَ من وعودِها ما يُحقّق أُفُقَ انتظاراته منها، ولا تبتغي له أن يُحْرَمَ من لذّةِ الخلقِ: خَلْقِ معانيه في موازاةٍ مع معاني الكاتبِ.

ولعلّ في هذه المَيّزَات ما جعل القصّة القصيرةَ تحتلُّ مكانًا مرموقاً من حدائقِ السردِ، حيث كثُرَ كتّابُها منذ بدايات القرن العشرين، وتعدّدت فيها الدّراساتُ الساعيةُ إلى تأصيلِها في تُربةِ الأجناسِ الأدبيةِ، وتنوّعت فيها اتجاهاتُها الفنيةُ والدّلاليةُ. وهو أمرٌ نُلفي له صورةً في القصّة القصيرة بالسعودية؛ حيث شهدتْ انتعاشا كميا وفنيا، وتكشّفَتْ عن مواهبَ قادرةٍ على حكيِ واقعها بأساليبِها، وعلى جرأة التعبيرِ المتنوّعِ عن هواجسها وأفكارها ورؤاها؛ تعبيرًا يتجلّى فيه الفردُ حَمّالاً لانتظارات مجموعته الاجتماعيّة، وتتجلّى فيه المجموعةُ مرآةً تعكسُ اختلاجاتِ الأرواحِ في إفْرادِها. وعلى هذا، تنوّعت اجتهاداتُ كتّاب القصة القصيرة في السعودية من حيث بناؤُها الفنيُّ ومن حيثُ محاملُها الدّلاليةُ، وأبانوا عن سعيِهم إلى الترقّي بهذا الفنّ السرديّ مراقيَ الشعريّةِ، ونجح أغلبُهم في تحقيق التناغُمِ بين الخاصِّ من انشغالاتِ الواقعِ والعامِّ منها، وجاوز ما يُقالُ في القصةِ إلى ما يجبُ أن يُقالَ من دون ضجيجٍ؛ فامتزج بذلك الجليُّ بالضّمنيّ، وتجمّلت الاستعاراتُ برموزِها؛ حتى لكأنّ القصّة عندهم باتتْ بعضًا من الشِّعْرِ.

وقد تنوّعت الاتجاهاتُ الفنية للقصة القصيرة السعودية بين الواقعي والاجتماعي والسياسي والذاتي والخيالي والرومانسي والرمزي. وهي اتجاهاتٌ أملتها ثقافةُ كلِّ كاتبٍ وطبيعةُ ذائقته الفنيةِ، وتصوّراتُه عن وظيفةِ الكتابةِ ذاتِها.

ففي بُعدِها الواقعيّ، تسعى القصة القصيرة إلى تحقيق وظيفة تواصلية مع كل الفئات الاجتماعية؛ إذْ تبدو كتابةً ملتصقةً باليومي البسيط والمعقّد والمهمّش. ويبرز هذا الاتجاه في القصة السعودية عند أغلب المبدعين، ومن صور ذلك مجموعة القاص جمعان الكرت المعنونة بـ (سطور سروية)، فلو بدأنا بلوحةِ الغلاف لوجدنا فيها انتشارًا للألوان الموحية بالمألوفِ من المعيش اليوميّ التي يُفرِغُ بها توهّجُ الأحمر، وشفافيةُ الأصفر، وسكينةُ الأزرق، وتفاؤلُ الأخضر، وهي أحوالٌ تُوصّفُ طبيعةَ بيئةِ الكاتب، وتشي بأحوالِ تواصلِه معها. ويعترفُ الكاتب عبر الإهداء: (إلى قريتي التي تهجيت في وجهها أحرفي وكلماتي)، باعتزازه بالانتماء إلى تلك البيئةِ، وبالولاءِ لها، وبالاعتراف بفضلها عليه في مشواره الإبداعيّ، فمنها تعلم الحكايات، وإليها يبث شكواه في كثيرٍ من الارتباط بالمكان وبالواقع الجميل. وعلى هديٍ من هذا تأتي أغلب قصص جمعان الكرت.. وإن كنّا نجد في بعضِ قصصه ما جنح منها إلى الخيال والأسطورة تمتح منهما عجينتَها السردية. وتتضح لنا مقدرة القاص على حياكة نسيجه الحكائي بأسلوب سردي شيق معتمدا على كل ما هو قريب من الشرائح المجتمعية؛ بانيا جسوره بينه وبين القارئ، عبر ملامسته لظروف الحياة الطبيعية ولقريته ولحكايات التراث، والموروث المتداول على ألسنة



الجدات. ولعلّ في اتّكاءِ القاصِ، وهو يبني أحداث مرويّاته، على الموروث الخبريّ ما يزيد من انشداد القارئِ إليه والإيقاع به في لعبةِ التوقّعِ والكشفِ.

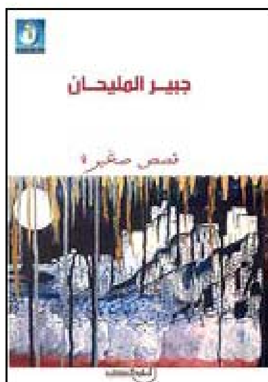
أما مجموعة القاصة شمس علي (المشي فوق رمال ساخنة) فواقعيتها ممزوجة بالذاتية وبالإيحاء معا. ولَعَلّي لا أبالغ إن ذكّرتُ بالتجاورِ الدّلاليّ بين اسم الكاتبة (شمس) وبين شمسِ مجموعتها القصصيّة التي ألهبت تلك الرمال وجعلتها ساخنة حتى استحال المشي عليها. فالقاصة ألهبت سردها بوهج روحها ونفسها المسيطر على أغلب قصصها؛ إذْ نلفيها تستخدمُ في القصة التي احتلت عنوان المجموعة كثيرا من الأفعال المضارعة، الدالة على حضور ذات الكاتبة في حكايتها على غرار (يسهرني القلق - أذرع - أنبش - أعرف...). ولئن اختلفت الضمائر التي استخدمتها المبدعة في غير هذه القصة، فإنّنا نرى فيها تقنيةً أحضرت بفضلِها المبدعةُ كائناتِها الإنسيّةَ حتى يجد كلّ كائن/قارئٍ شيئًا منه في أرضِ السردِ، فينجذبَ إليها من دون خشيةِ التواري خلف ضباب الحرف الذي يجعلنا أكثر فتنة بالنص وأكثر شغفا بمتابعته.

وتظهر الرمزية في تماهي الذات الموجوعة مع ما حولها في أغلب نصوص (قصص صغيرة) للقاص جبير المليحان، فهو كاتبٌ يعبث بالفكرة، ويحللها، ويفككها، ويمزجها بشعوره، ويلبسها حلةً من اللغة زاهيةً لتبوح بدلالاتها الثرّةِ، مضيفا إليها علاماتِ الترقيم التي يتطلب فهمها وعيا شاملا

بالفضاء النصيّ ودلالاتِ توزيع الجملِ فيه. وتروم أغلبُ قصص المبدع جبير الاتكاءَ على الترميزِ لإرسالِ فكرةٍ، وطرح قضيةٍ مع السعي إلى تشريحها، وإذ تفعل ذلك تختلف في طرائق هذا التشريح، وهل الحكيُ إلاّ اختلافٌ دائمٌ في طرائق استحضار العالَمِ وتشريح مكوّناته؟ ومن قصصه ما هو كشفٌ لقناعةٍ وإبداءٌ لرأي، ومنها ما هو مخصوصٌ بفتح أبواب التأمل ومد جسور الخيال. والذي نميل إليه هو أنّ قارئَ قصص جبير المليحان يستشعر أنها قصصٌ مهمومةٌ بما حولها وبمَن حولها، وأنّ الكاتبَ يستدعي في كل ذلك روحا شفافة محلقة، ووعيا منفتحا على الآخر دون مبالغة في غموضِ الرموزِ وتخانتها.

ولو تأملنا مجموعةَ (رياح وأجراس) للقاص فهد الخليوي لوجدناها تستند بشكل كبير إلى الإيحاء والرمزية، وهو لا يستخدم الرمز الذي يخطفك إلى عوالم مبهمة ومغلقة، بل يدفعك برموزه وإشاراته لتكشف معه وتستدل على شيء متوارٍ، وهو ما يتطلب التأمل والتمعن؛ فيستعير الطيور والظلام والصقر والغزال والغفوة وسيد الأرض ويحوّلها إلى رموزٍ شفيفةٍ حُبلى بالإشارات والعلامات التي تدلّ على طريق الوصول إلى الفكرة والمراد منها.

وتتجلى في قصص الخليوي خاصية الوعي بالأشياء، والثراء الفكري واستخدام الرمز بشكل





يتماس مع الواقعي، والملابسات النفسية التي تمزج العقل والشعور والمثيرات الاجتماعية، وتطرحها بقالب سرديّ شهي ومختلف، بينما نجده يمزج في مجموعته الثانية (مساء مختلف) الاجتماعي بالرومانسي، ويتضح ذلك من خلال أغلب قصصه على غرار: حكاية من تحت الضباب، وبرود، ومساء مختلف، وتعارف حميم ومقتطفات من جنون عاشق؛ فالقاص يستمد مضامينه من الواقع، ولكنه لا يقف عند عتباتِ تكوينها المألوفة، بل يصهرها في فرن وعيه ويمنحها هبات جديدة.. ما يجعل موضوعاته تتنامى مع تطور الأحداث وتغيُّر الأحوال، فلا يستطيعُ القارئُ أن يتوقّع لها مستقرًا، إضافةً إلى أنّ ما يزيد من انجذاب القارئِ إلى كتابات فهد الخليوي هو انهمار اللغة برهيفِ المشاعر ورقيق الأحاسيس النابضة بالحب الذي نخشاه، لأننا نخشى معه الفقدَ.

والذي نخلص إليه من هذه الورقة، هو قولنا إنّ القصة القصيرة في السعودية قصّة أخذت تصنع لها قرّاءَها عبر التنويع في محاملِها وفي اتجاهاتها الفنية، وهي قصةٌ منشغلةٌ بموروثها الثقافيّ انشغالَها بعناصر واقعها، ولكنه انشغالٌ يَقِظٌ لا يُغلّبُ شكلَ التعبيرِ على مادّته، ولا ينتصرُ للذّاتِ إلاّ متى كانت متآلفةً مع مجموعتها، وهي إلى ذلك قصة جريئةٌ، لكن بِحُسبانٍ.

واقع وآفاق القصة القصيرة في السعودية



■ عمران عز الدين - من سوريا

استهلال:

لا يمكن الحديث عن فن أدبي في بلد ما بمعزل عن سائر الفنون والأجناس الإبداعية الأخرى، حتى ولو كان ذلك الفن مستقلاً وقائماً بذاته، أو في ذروة انتعاشه. فأحكام القيمة تنبني استكشافاً ومقاربة على حساب الكل لا الجزء. هكذا، كما يخيّل لي يتم تناول التجربة الأدبية في بلد ما، وعليه بعامة.. فالحديث عن الأدب السعوديّ والقصة القصيرة فيها بخاصة، حديث له ما له، وعليه ما عليه. وهو حديث لن نوفيه يقيناً حقه في هذه الورقة، إن إحاطة وإن تنظيراً. كونه يستحق الوقوف عنده مطولاً؛ لتناول نقاط الفرادة والتجاوز فيه انطلاقاً من خصائصه ومزاياه الفنية، الجمالية والرؤيوية والشكلية والموضوعاتية على حد سواء.

إنصافاً للتاريخ:

خطى الأدب السعوديّ، الروائي منه خاصة، في العقود الثلاثة الأخيرة، خطوات جبارة ومتجاوزة على الخارطة الإبداعية العربية، وما تتويج عبده خال ورجاء عالم عن روايتيهما «ترمي بشرر» و«طوق الحمام» بجائزة البوكر في نسختها العربية إلا دليلاً أو ما يشبه الدليل على النضج الروائي السعودي. هذا الأمر لن يقودنا قطعاً إلى إغفال التجربة الأدبية الثرة للدكتور غازي القصيبي، فتجربة مبدع «شقة الحرية» تجربة فريدة بكلّ المقاييس، وعلى الدرجة ذاتها تأتي التجربة النقدية لمبدع «النقد الثقافي» الدكتور عبدالله الغذامي.

في تعريف القصة القصيرة:

القاص بحسب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لـ مجدي وهبه وكامل المهندس هو: «الشخص الذي يسرد القصص بجميع أنواعها من قصيرة، وطويلة، وواقعية، وأسطورية، وشعرية، ونثرية، وشفوية، وكتابية. وهو مصطلح عام يميز عن المصطلحات الخاصة كالمؤلف الروائي أو منشد الملاحم مثلاً أو غير ذلك».

والقصة القصيرة بحسب المرجع ذاته هي التي: «تروي خبراً، وليس كل خبر قصة ما لم تتوافر فيه خصائص معينة.. أولها أن يكون له أثر أو معنى كلي، أي أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها ببعض، بحيث يكون لمجموعها أثرٌ أو معنى كلي... ويجب أن تقوم الأحداث والشخصيات على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها. وإلا أصبحت مختلة البناء».

أما القصة لغة، فهي: «من التتبع وقص الأثر، أي تتبع مساره، ورصد حركة أصحابه، والتقاط بعض أخبارهم».

تطور القصة القصيرة في السعودية:

سنناقش هذا الباب من خلال التطرق للمحاور الآتية:

- القصة السعودية.. واقع وآفاق.
- حول مسألة الريادة.
- بين محمد علوان وحسن علي البطران.
- السرد أرض أنثوية.

١. القصة السعودية.. واقع وآفاق:

ينبغي الإشارة هنا إلى أمر في غاية الأهمية، وهو أن القصة القصيرة لا تعيش مأزقاً، ولم تشهد قط انحساراً أو تراجعاً في السنوات الأخيرة، فهذه بدع وفتاوى سمجة وترويجية، والمقالات النعوية التي ترثي هذا الفن العظيم ما هي إلا مقالات متاجرة بالمقال الصحفي. ثمة اهتمام بالفن الروائي، وهو السائد حالياً، لكنه اهتمام مبالغ فيه، مع تسليمنا المطلق بوجود بعض الطفرات والأعمال الروائية المتجاوزة هنا وهناك، لكن الأمر مختلف مع القصة القصيرة، فهذا الفن - وكما يعلم القاصي والداني - مغبون إعلامياً. إنه إذاً، التغيير المرحليّ، وأُسّ هذا التغيير، شرطه الأوحد، أن تشيخ ربّما بعض الفنون، تُهَمش وتقصى، لتصل إلى الذروة فنون أخرى. هذا هو حال ثقافتنا العصرية، الإعلام له دور، وسطوة كبيرة، ثمّ إن الأدلجة والمكاسب (المافيوية) في الساحة الأدبية لا تقلان أهمية، لما تمتلكانه من عناصر شد وجذب، في تخندق الكُتّاب، واستنفارهم، للظفر بجائزة ما، باتت تشكل وللأسف هاجساً فاق هاجس الإبداع لديهم!

وعن القصة القصيرة في السعودية، يمكنني الإدلاء برأيي بكلّ إنصاف ومن دون محاباة، من خلال قراءتي لقصص كل من: الدكتور غازي القصيبي ومحمد علوان وعبده خال وجبير المليحان وفهد العتيق وحسن علي البطران.

تكمن أهمية القصة السعودية منذ حقبة ريادتها في السبعينيات وحتى الآن في إخلاصها الشديد لعنصر الحكاية والتكنيك السردي، وفي انفتاحها المفصلي المتواصل على التجديد الفني، المنفتح بدوره على روح القص، والذي ينأى بنفسه عن الابتذال اللغوي والحشو الحكائي اللذين لا طائل من ورائهما. ناهيك عن كسر النمطية والتمرد على الأطر التقليدية، فضلاً عن تناولها، وبرؤية عصرية، لمواضيع موغلة في المحلية، حياتية واجتماعية ومفصلية من صلب الواقع السعودي؛ فالمحلية لم تكن في يوم من الأيام عيباً، المحلية نقلت نجيب محفوظ، الذي أبدع في وصف الحارة المصرية الشعبية، إلى مصاف العالمية عندما منحته جائزة نوبل سنة ١٩٨٢م عن أدبه وقصصه التي كانت تعنى بالبسطاء والمهمشين والمنكسرين. تكمن أهميتها كذلك في الانفتاح الموظف لبعض كُتّابها على آفاق ونظريات التجريب وتحرّرهم بالتالي من التعليمية والوعظية، فتحررت بذلك نصوصهم من البدوية المُحَافِظة التي وسمت مرحلة البدايات، بأن استفادت من فنيات القصة القصيرة المعاصرة، العربية والعالمية على حد سواء. هذا ما نلاحظه في قراءتنا للقصص التي تقوم بنشرها الدوريات والمحافل السعودية والعربية، وهي لهذا وذاك، قصة تنال مناسبة بعد أخرى حقها من التنظير والتقعيد، إنها قصة مهجوسة بالهَمَّين العام والخاص، وبقضايا الإنسان الوجودية والمصيرية، الوطنية والعاطفية والوجدانية والاجتماعية والأسرية، وتتوافر على

أركان القص وعناصره، قصة لا تكتفي بطرح القضايا المؤرقة، والمشاكل المصيرية العالقة فقط، بل تتصدى بحسبها للحلول الناجعة، بقالب فني راق، ولغة سليمة مشذبة.

الملفت أيضاً في القصة السعودية أنها لم تكتف بالاستفادة فقط، بل سرعان ما حفرت عميقاً في المدونة السردية العربية، ونجحت إلى حد ما في التملص من مقص الرقيب، بالاتكاء على الرمز أحياناً، وأنسنة الحيوان والجماد، استناداً لضرورات ومقتضيات الحبكة القصصية في أحيان أخرى، فكانت في الأغلب الأعم قصصاً مكثفة، بعيدة عن الوعظية والتعليمية والمباشرة والتقريرية والحشو والرتابة التي توسم بها كما أسلفنا سابقاً مراحل البدايات عادة لأي فن من الفنون في أي بلد من البلاد. وكسائر المجتمعات العربية التي تشهد انقسامات أو اتجاهات أدبية هنا أو هناك، انقسم القاصون السعوديون بدورهم إلى فرق أو مذاهب مختلفة:

فريق جنح للتغريب والتجريب، من خلال تقليده لكِبَار كُتّاب القصة في العالم. وقد قدم بعضهم أدباً أو قصصاً بالونية.. فكان دوي قصصهم فرقعة باهتة؛ لأنهم كسروا العمود الفقري للقصة وهو الحكاية، بأن قدموا للقارئ سطوراً هلامية وغائمة وفضفاضة.

فريق أوغل في الاستعراض، وكان همه الأوحد المغالاة في خرق التابوهات والخطوط الحمراء « الدين الجنس السياسة». وكأن من شأن تلك التابوهات وحدها أن تصنع أدباً عظيماً!

وفريق شُغِلَ بالجانب الإبداعيّ المحض فقدم قصصاً فريدة ومستوفية.

٢. حول مسألة الريادة:

تعد مجموعة «الخبز والصمت» للقاص محمد علوان من المجاميع السعودية الرائدة، ومتوافرة على جُلّ تقنيات القص وفق ما ذهب إليه الناقد يحيى حقي، ووفق ما خلص إليه لفيف من النقاد، هذا الأمر عينه أرخى تالياً بظلاله الإيجابية، وكان له أثر محمود في القصة السعودية بأن برزت في سماء أدبها أسماء قصصية مهمة، لم تقف موقف المتفرج فقط على ما حققه جيل الرواد، بل واصلوا، وبدأب برومثيوسي، المسيرة بالفرادة ذاتها؛ فسطروا إبداعاً فاق في كثير من الأحيان إبداع جيل الرواد ذاته. ففي سبعينيات القرن المنصرم برزت إضافة إلى اسم القاص محمد علوان أسماء كلّ من: حسين علي حسين في مجموعته «الرحيل» وعبدالعزيز بشري في مجموعته «موت على الماء» وعبد الله الساير في مجموعته «مكعبات من الرطوبة». ولم يقتصر جيل الرواد على سبعينيات القرن المنصرم.. بل برزت في حقبة الثمانينيات مجاميع قصصية ملهمة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: «حكاية الصبي الذي رأى الموت» لـ عديد الحربش، و«احتمال وارد» لـ خالد الصمت. ثمّ قرأنا بعد ذلك لكل من: فهد العتيق في «أظافر صغيرة جداً» وحسن علي البطران في «نزف من تحت الرمال».

يذكر أن أول مجموعة قصصية سعودية تعود للكاتب أحمد عبدالغفور عطار.

٣. بين محمد علوان وحسن علي البطران:

لسنا في هذا المقال، ومن خلال هذا العنوان الفرعي في وارد المقارنة بين القاصين، لكننا، وبنظرة متأنية وفاحصة، سنتلمس من خلال

قراءة منتوجهما الروح الفنية التي سادت مؤخراً القصة السعودية، والتي اختزلت بحسبنا أعقد القضايا في ومضة قصصية صاعقة كما يفعل البطران في قصصه القصيرة جداً.

محمد علوان كتب أيضاً القصة القصيرة جداً بطريقة مدهشة، لكنه كان يسهب في بعض من قصصه في ذكر التفاصيل لدرجة الحشو، كانت نصوصه القصيرة جداً طويلة على نحو ما، في حين لا تتجاوز نصوص البطران المئة كلمة في حدودها القصوى.

ماذا يعني ذلك ؟ إنه يعني أن القصة السعودية تطورت لدرجة اختصار القصة القصيرة ذاتها في عبارة.

سنطرح هذين المثالين لقصة لـ محمد علوان، وأخرى لـ حسن علي البطران، مع تأكيدنا مرة أخرى أننا لا نعقد مقارنة أو ما شابه، بل ما يهمنا من طرح المثالين استجلاء وتبيان جُلّ مقومات القصة التي تتوافر في قصصهما، وهو أمر يعكس التطور في القصة السعودية الذي نحن بصدده في هذا المقال.

نقرأ في مجموعة «الخبز والصمت» لـ محمد علوان القصة التالية:

«بجانبه التصقت..وكانت الريح تصفق بالنافذة فازدادت اقتراباً. النار أمامه بدأت مسيرتها إلى النهاية.. يدها في عمى القطط الصغيرة تبحث عن يده.. وجدتها. احتوتها. بيدها ضغطتها.. جعلت أصابعها تتخلل أصابعه مرات.. ومرات.. عيناها ترحل باحثة عن عينيه.

شبه مستلق، والسيجارة تومض بين حين وآخر.. بعيد عنها كل البعد..قريب منها كل القرب.. عيناها في صمت ناطق، تقول لعينيه: أحبك. يدها تعصر بيده.. تردف قائلة: فما الذي يقلقك؟ يمتص سيجارته: خائف.. يأتيه السؤال وجلاً مرتبكاً: من ماذا؟

ينتشر الصمت فلا جواب.. تسحب سيجارته من بين أصابعه.. تضعها أمامها بشكل يتيح لكليهما رؤية احتراقها.. عيناه بدهشة: أتعنين أننا نشبه هذه اللفافة؟ تنهيدة صادقة تهزها: نعم. الفارق بيننا وبينها أنها لا تدرك معنى احتراقها.. أما نحن فنعرف ذلك. وهذا ما يجعلنا نفكر في النهاية.. ونظل نفكر.. ونفكر.. وفجأة تنتهي الحياة. في باطن كفها زرع قبلة..

والتقت العيون حيث النار في المدفأة أصبحت رماداً». من مدونة محمد علوان على النت.

بينما نقرأ لـ حسن علي البطران في قصته «صور من عقيدة»:

«استلقت تحت ظل شجرة.. سقط ذرق العصفور على بطنها.. مسحت به كامل جسدها..! بعد شهر، ظهرت عليها علامات الحمل.اعتقاد قديم تجلى فيها.. نذرت ألا تحبس عصفوراً». من مجموعته: ماء البحر لا يخلو من ملح.

ففي هاتين القصتين تتوافر سائر عناصر القصة، وهي: الرؤية، الموضوع، الشخصية، البناء، الأسلوب الفني، ناهيك عن اللغة التي انطوت على قدر كبير من التكثيف والشاعرية.

٤.السرد أرض أنثوية:

هذا العنوان الفرعي هو العنوان ذاته لمقال للقاصة أميمة الخميس، إذ خلصت فيه القاصة إلى أن السرد: «أرض أنثوية، فالعمل الإبداعي بحاجة إلى تلك الروح المخلصة المتبتلة، والحدب الذي لا يكون إلا لأنثى تعي تماماً

قدسيّة فعل الخلق وتخلق الحياة، حيث لا مجال للتأخير والتلكؤ والمساومة بجانب مهد صغير جائع، العناية الفائقة بالتفاصيل والمقادير المقدسة، أهمية الوقت والتوقيت وتنضيد الأشياء في أماكنها، لأنها وحدها التي ستحفظ قافلة المسيرة الإنسانية بتمام تفاصيلها».

نعم.. القاصة السعودية كان لها دور في هذا التطور جنباً إلى جنب مع القاص السعودي؛ فها هي فوزية البكر التي قدمت لقصتها «حياة من ورق» في سبعينيات القرن الماضي قائلة: «أنا المرأة التي لا تملك من اتساع عالمها غير أن تقف في الخفاء على أصابع قدميها لتنظر إلى العالم من خلال فتحات النافذة الصغيرة». لتشهد حقبة السبعينيات ذاتها أسماء قاصات بارزات مثل: هند صالح باغفار وحصة التويجري وعهود الشبل. أما في الثمانينيات فبرزت أسماء: خيرية السقاف في مجموعتها «أن تبحر نحو الأبعاد»، ولطيفة السالم في «الزحف الأبيض»، ونجوى هاشم في «السفر في ليل الأحزان»، وشريفة الشملان في «منتهى الهدوء»، ومريم الغامدي في «أحبك ولكن». وفي التسعينيات حتى الوقت الحالي ثمة أسماء بارزة تصدرت المشهد القصصي السعودي والعربي على حد سواء، ومنها: أميمه الخميس، بدرية البشر، هيام المفلح، أمل الفاران، هناء حجازي، أمل زاهد، شمس علي، تركية العمري، وهيفاء الفريح.

يذكر أن أول مجموعة قصصية تعود لستينيات القرن المنصرم على يد القاصة نجاة خياط، وكانت موسومة بـ«مخاض الصمت» سنة ١٩٦٦م.

القاصة السعودية حفرت عميقاً في هذا الفن، ليس همساً، بل إبداعا وتنظيراً، فكان صدى همسها إبداعاً منقطع النظير؛ لكنها لجأت كأية قاصة في أية دولة عربية أخرى إلى الأسلوب الرمزي تعبيراً عن رؤيتها القصصية؛ وهذا التفاف محمود يحسب لها لا عليها شرط أن يصب في رفعة الأدب وسموه. كاتبة القصة القصيرة السعودية منذ البداية وحتى الآن، وكما ترى الدكتورة أميرة علي الزهراني: «ظلت أمينة في كتابتها لشكل القصة القصيرة الذي يتكئ في جوهره على «وحدة الشعور والانطباع» وإن بالغت في سردها على لغة التفتيت والتشظي التي تفرضها طبيعة البوح والانثيالات الشاعرية، وهما الصيغة الأبرز في شكل الأداء حتى غدت القصة القصيرة في كثير من نماذجها أشبه بمحاكمة تخضع للغة الانفعالية، وأخرى أشبه بالسيرة الذاتية التي تغرف فيها الكاتبة من اللاشعور».

الخاتمة:

يرى آرسكين كالدويل أن القصة: «حكاية خيالية لها معنى، ممتعة، بحيث تجذب انتباه القارئ، وعميقة، بحيث تعبر عن الطبيعة البشرية». بينما يقول الكاتب الانجليزي تشارلتون بأن القصة: «إن لم تصور الواقع فإنه لا يمكن أن تعد من الفن». وهكذا هي القصة السعودية، فهي وإن لم تكن خيالية بنسبة ما، لكنها قطعاً تعبر عن الطبيعة البشرية، وفق ما ذهب إليه كالدويل، كما إنها تعد فناً من الفنون لتصويرها الواقع بأدق تمفصلاته وجوانبه، وفق ما خلص إليه تشارلتون، ووفق ما يرتكبه كلّ قاص في مشغله الأدبيّ من قصص ديدنها الإبداع والفرادة والتجاوز على حد سواء.

* كاتب من سوريا.



اللغة السّرديّة في القصّة السّعوديّة

قراءة في نماذج متباينة

■ د. إبراهيم الدّهون- من الأردن

ترجع جذور القصّة إلى القدم، فهي قديمة قدم البشر، بيد أنّها لم تُعرف كفنّ إلاّ في القرن التّاسع عشر على الرغم ممّا ورد في القرآن الكريم من قصص الأنبياء والأمم الغابرة، التي تشكّل أنموذجاً فريداً للأساليب الفنّيّة والعناصر القصصيّة بمظاهرها وفنياتها الحديثة.

وإذا كان محمود تيمور وميخائيل نعيمة رائدين من روّاد الفنّ القصصي، فإنّ عيسى عبيد، وشحاته عبيد، ومحمود طاهر لاشين ممّن أرسوا دعائم هذا الفنّ وأسهموا في تأصيله فضلاً عن انتشاره.

والواقع أنّ القصّة القصيرة في المملكة شيء جديد في تاريخ الأدب السّعودي؛ فهو يختلف في كثير من جوانبه عن الشّعر، لكنّ ذلك لم يمنع أحمد السباعي وإبراهيم النّاصر أن يؤصّلا لهذا الفنّ في المملكة العربيّة السّعوديّة(1).

وإذا تأمّلنا النّصّ القصصي القصير، نلحظ أنّه ينبثق من الواقع وينغرس فيه، وينتج عن حركات دائبة متآلفة -أحياناً- من شخوصه، فاعليّة زمانه ومكانه، وقامت بطولات الأشخاص التي رسمتها الأمكنة وأحاطت بها الأزمنة يدونهم في رسم خطوط الإنتاجيّة الإبداعيّة للقاص في عمله.

ولو تتبعنا جهود الكتّاب السّعوديين في مجال القصّة القصيرة، وجدناه قد برز منذ تأسيس المملكة العربيّة السّعوديّة على يد الملك عبدالعزيز – طيب الله ثراه- وتساوق هذا الفنّ الإبداعي بحكم مرونته، ليس على المستوى الشّكلي، وإنّما على مستوى الرؤية التي تحيل الكتابة إلى فعل ديناميكي متحرك وفعّال، فلم يَعد يزخر بالزخارف اللّفظيّة والجمل الشّعريّة والأسطر البلاغيّة والتوشيحات الخطابيّة، ولا استملاق الأعلى، وإنّما شرع هذا الفنّ يسطّر وجوده بأقلام ثابتة تكشف تطلعات الإنسان وآراء النّاس، لذا مال النّصّ القصصي إلى إشراك المتلقي مع أخذ يقترب منه كثيراً(2).

إنّ الولوج في لغة القصّة القصيرة لذة تلتقي فيها تجربة الكاتب الإبداعيّة، وقراءة المتلقي الجديدة لتشكيل النّصّ مرّة ثانية. ومن هنا، تتجلى وظيفة اللّغة السّرديّة، من خلال فتح آفاق النّصّ وفكّ خيوطه، وبعثرة لبناته الأساسيّة؛ لذا نجد أنفسنا إزاء ظواهر لغويّة متشابكة، جاءت اتّساقاً مع متغيرات وتصادمات المجتمع الإنساني، رسمت طريقاً خاصّاً لكلّ قصّة، فتنوع الأسلوب وتباين الأداء للقاص الواحد.

والمحاولة التي أقدّمها في هذه الورقة دراسة للغة السّرديّة عند ثلاثة قاصين سعوديين، هم: عبدالرحمن الدرعان، وفهد الخليوي، وجبير المليحان، إذ تميّزت اللّغة في مجموعاتهم القصصية بطابع مثقل بالمغامرة والتّجريب، ومن هذه الوجهة تركزت الدّراسة على المظهرين الآتيين:

١- لغة الإشارة السّرديّة وتحفيز الذات.

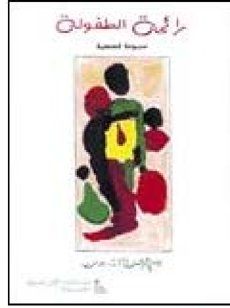
من الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ السّرد في القصّة القصيرة ذو تباين مع السّرد في بقية الأجناس الأدبيّة، وعلاة يكون في القصّة القصيرة مكثفاً ومركزاً وذا طاقة إيحائية عالية، وأبعاد إشراقيّة متوثبة.

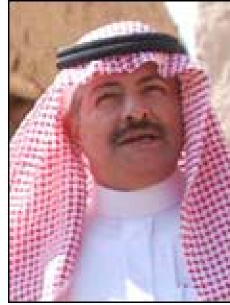
وممّا لا شك فيه، أنّ القاص يدخل في عالمه القصصي، وهو يعي التكنيك الفنّي العميق الذي يقيم عليه أحداثه السّرديّة، وبنائية لغته الإبداعيّة؛ لذا، نلحظ دائماً أنّه يلجأ إلى تحويل السّياق القصصي بما يتوائم ورؤيته وأفكاره التي قد تتجاوز لحظاته الوجوديّة؛ ليفجّر داخل النّصّ أبعاداً دلاليّة، وطاقات إيحائيّة مركّزة تنقل المتلقي إلى عالم له جذوره المتينة، من دون أن يحدّده أو يشرع إلى سرد تفصيلاته.

وبالعودة إلى مجموعة عبدالرحمن الدّرعان القصصيّة: (رائحة الطفولة)، الصّادرة عن مؤسسة عبدالرحمن السّديري الخيرية عام ٢٠٠٠م، والتي ضمت أربع عشرة قصّة قصيرة، وتصدّرت قصة رائحة الطفولة عليها، والتي حملت المجموعة اسمها.

نلحظ الدرعان يتكلم بضمير الغائب: (هو/ الآخر)، والذي له دلالة وثيقة بارتباط الكاتب بالمجتمع، كما يُعدُّ وسيلة يستعين بها الكاتب للاستحواذ على فكر المتلقي بطريقة فنيّة رائعة، وضمير الغائب ينبئ عن علاقة انفصال عن التّجربة الأدبيّة، والاتّصال بالفعل البشري في آن واحد، فهو امتزاج لصوتين مركبين، يربط الإبداع بتاريخ الوجود[٢].

وقد منح ضمير الغائب في القصص الأولى: (رائحة





عبدالرحمن الدرعان

الطفولة، العرس، ساعة الفجر، ليلة الحشر، ليلة مثخنة بالدم) الخيالات.. أمّا القصّة: (ليلة في فندق) فجاء السّرد فيها من النّوع الذاتي بحضور جلي ولافت للانتباه، وعليه، فإنّ اتكاء الدرعان على الذات السّاردة أو الآخر يرسم خطوطاً تأصيليّة لأفكار إنسانيّة وقضايا اجتماعيّة، غابت عن أذهاننا إزاء سيطرة المادة علينا، نحو ما قام به المؤلف في كشفه الغطاء عن حقيقة منبثقة من كياننا، وعنصر أساسي متداخل في نسيج بناء ذاتنا وفطرتنا، ألا وهو فرحة الطفولة أو طبيعة الطفولة التي تظلّ معنا عالقة، ولا تشيخ مهما طالت أعمارنا وتنوعت مراحل حياتنا، واختلفت مجالات أعمالنا.

ولا ينسى الدرعان المتلقي، وهو في أشدّ حالاته الحالمة في القصد والغاية من وراء هذه المجموعة، والذي حدا بالمؤلف إلى إبراز الذات السّاردة للراوي في نهاية مجموعته ليميط اللّثام عن الذات الحسّاسة، وذلك عن طريق الحديث النّفسي في قصّة: (رسالة)، وقد صاغها في صورة امرأة بلا اسم.. هائمة في الطّرقات، لم يفهمها أحد، والأطفال يحتفون بها، والكبار يهملون أمرها، لذا ضاقت بها الحياة وأوصدت دونها الأبواب، ولعلّ ذلك إشارة نحو الدّاخل في القصّة وسبر أغوار مؤلفها(بطلها)، وهذا النّمط يركّز على هموم الفرد المتوحّد المعزول، والذي اتّخذ عالماً يوتوبياً يتصل بعالم الصّمت المنعزل.

هكذا تنامت لغة الإشارة السّرديّة عند الدرعان، فتناثرت إلى وحدات مكثفة، وفرّت من وحدتها المنعزلة لتكوّن عالماً مصطلحياً يحفّز الذات في نسيج من الفنّ الجميل والحساسيّة اللّطيفة؛ وذلك لكي توقظ الوعي فنيّاً بضرورة مراعاة عالم الطفولة

من أوّل يوم لولادته، لتخرّج أجيالاً سالمة من آفات الانهزاميّة وبراثنها.

وانطلاقاً من إشاريّة اللّغة السّرديّة وتحفيز الذات، نلحظ أنّ فهد الخليوي في مجموعته القصصية القصيرة: (رياح وأجراس) الصّادرة عن النّادي الأدبي في حائل سنة ٢٠٠٨م، ينشغل بالقضايا الاجتماعيّة، لذا تصبح المدينة في مجهر أبطال قصصه جثّة هامدة، مدينة جامدة لا حياة فيها، فمنازلها رغم لمعانها وديكوراتها المصطنعة ليست إلاّ أكواخاً قديمة تحوي حجرات ضيقة، وسقوفاً غير مرتفعة، وجدراناً رطبة على وشك الانهيار.

إنّ انشغال التّقنيات السّرديّة النّاجحة عند فهد الخليوي مرتبط بالخطاب القصصي الذي يقدّم فيه سرداً مشهديّاً، يسعى خلاله القاص إلى الإمتاع والإقناع بقضايا مجتمعه، وأوجاع مدنه، ومن خلال ذلك المشهد السّردي يستطيع القاص بث أفكاره وآرائه؛ لأنّ الفنّ في كلياته المميّزة ليس محاكاة بل خلق وإبداع، ومعايشة تخلق أبعادها، من دون أن ننسى الوظائف المنوطة به.

أقام الخليوي مجموعته القصصيّة على لغة سرديّة تجاوزت المثال؛ فهي وسيلة في نصوصه للإيحاء، وليست أداة لنقل معانٍ محددة، فاستطاع التّخلص من أسر المفردات الواقعيّة الكابح.

ومن هذا المنطلق، يكون الإبداع الحقيقي في براعة البناء السّردي للغة والسّعي إلى مخالفة السّائد، والمألوف؛ وبالتالي، سيعود إلى إشاريّة المعاني والإحالة إلى دلالات متعددة، فإشاريّة اللّغة السّرديّة هي الأداة التي تجعل النّصّ ينفتح على عوالم شتى تشكل المضمون وفق رؤى انزياحيّة، وأساليب انحرافيّة يلعب الرمز والإشارة وحركيّة الزمن والمكان فيها الدور الأكبر، وقد أفضى بنا ذلك إلى قراءة البنية السّرديّة عند الخليوي فوجدناها تتشكل وفق رؤية حديثة تتكسّر فيها التّعمية الحقيقيّة، كما يخضع النّصّ فيها لجدلية المغايرة والاندهاش، وتلاشي النّمطيّة أو محاكاة الواقع سواء على مستوى الضّمائر أو الشّخصيات التي تفرض حضورها في النّصّ القصصي التّقليدي.

ولا شك أنّ الخليوي يقع ضمن إطار المشاكسين للأحداث وعناصر القصّة وتجاوزاتها متماوجاً بين النّفسي والأسطوري والغيبي، وهو ما يقوده إلى تطوير فاعليّة ما يضمره من إضافة وتميّز وإبداع، نحو قوله في قصّة: (بقايا ذاكرة):

«يتكيّف المرء مع وحدته، ويتخلّص في وهاد الصّحراء من ضجيج المدن، يتحد مع رموز لا نهائية.





فهد الخليوي

الاتّساع، والفراغ، الرمال النّاعمة الحارقة بصهدها، والجبال البكماء البعيدة، أزيز الرياح، وشجيرات الشوك الداكنة التي تدمي شرايين الأقدام... يحتشد السّراب الأبيض في قلب المسافة وتنتشر اللوحات الإرشاديّة بزرقتها الباهتة على جانبي الطّريق، وهي تشير إلى قرى صغيرة بعضها تحول إلى حظائر مهجورة».

ولعلّ أقرب شيء يمكن ملاحظته في النّموذج السّابق هو بنية اللّغة السّرديّة لدى الخليوي، وقدرتها كأداة قويّة في تنوير النّصّ، والسّير به في عمق الأحداث، بحيث نشعر أنّ هذا الرصف للجمل إنّما يتوحد ويشكّل كُلاً متكاملاً مع تجربة الكاتب، وعليه

فإنّ اللّغة السّرديّة أسهمت في كشف الأبعاد الدراميّة والمضامين الدّلاليّة للموضوع.

٢- حركية اللّغة السّرديّة داخل النّصّ القصصي

لم تعد حركية الكتابة العاديّة تثير المتلقي، ولم تعد الكتابة من أجل تحقيق المتعة وحدها تتلاءم مع قارئ الحداثة والمعاصرة، الذي تعدّى فهم القراءة على أنّها مجرد اقتناص للمعاني، وسيطرة على مغازي المؤلّف، إلى كونها بناء للنّصّ وكتابة له بشكل جديد.

فالقاص المعاصر عندما يستخدم اللّغة السّرديّة يستبطن عالمها، ويعيش في مخزونها ممّا يلائم أفكاره وتجربته المعاصرة وواقعه المعيش، ولهذا أدرك القاص أنّ النّصّ السّردي خرج من كونه مجرد حكاية ووسيلة؛ لتحقيق متعة سريعة وتراكماً للأحداث وإسهاماً في الوصف، ولهاثاً منذ السّطر الأوّل إلى آخره نحوه تحقيق مفاجأة القارئ وكسر أفق انتظاره.

على هذا النّحو، اتّسع وعي القاص بضرورة مشاركة المتلقي في إنتاج عوالم النّصّ، وضرورة استيعاب الرؤى لتفسير غموض العالم والمحيط، وتفسير المجاهيل المحدقة بالإنسان ومجتمعه، فلم يقبل القاص أن تبقى لغته إشارات أو فضاءات ناقلة لمعانٍ سريعة، بل أراد أن يشحنها بالإيماء المولّد لطاقات وأبعاد أكثر دلالة.

ففي مجموعة جبير المليحان القصصيّة: (الوجه الذي من ماء) الصّادرة عن النّادي الأدبي في حائل عام ٢٠٠٨م، يتبيّن لنا مدى حركة اللّغة السّرديّة داخل النّصّ القصصي، واشتغالها في بث إيحاءات النّصّ وتقاطعاتها وذموها عند القارئ.



جبير المليحان



وفي نص بعنوان: (الجراد) تنمو حركيّة اللّغة السّرديّة لتستوعب ذلك المضمون الوجودي والهم الإنساني، فاللّغة تقودنا لنعيش في حالة من الضياع لجهلنا بزمان ومكان القصّة، فالمليحان يستعين بسارد: (طفل) أعطاه رمزاً يحذّر النّاس من أخطار، ويتنبأ بحدوثها في المستقبل على شاكلة زرقاء اليمامة.

ولا شك أنّ القاص في قصته الآنفة الذكر يحاول أن يوسّع الدّلالات من خلال حركية اللّغة السّرديّة وتشظيها في بوتقة الخوف والقلق الذي يصيب الإنسان بسبب تفكيره بالمصير الوجودي، فنجد مشاهد بصريّة ترعبه.. كتحول الجراد لعقارب، والعقارب إلى طائرات وصواريخ، نحو قوله:

«سين يدب على الأرض في هذا الزمان، في المدينة على هيئة رجل، جسمه... مرّ بي، وكنت اقف أمام باب البيت، بدأت الشّمس تلهم بالقاني لتمتص فرح اللون، أظلمت الدنيا فجأة. انتفض الرجل سين وتلفت، لم يكن هناك رابية. بدأ يصرخ، ويشير إلى السّماء بيديه:

رفعت بصري: كانت أسراب الأفاعي اللامعة تشقها، وتحوم فوق المدينة...

الأفاعي الكبيرة الطائرة...

كانت تسقط فوق رؤوسنا عناقيد كثيرة من جراد أشبه بعقارب صفراء لامعة...

تتشظى العناقيد، وتثقب البحر والقهر والصور والجسور والأرض...»

لقد ارتفع المليحان بلغته السّرديّة إلى أفق عالٍ، اعتمد فيه على الطاقة الإيحائيّة للمفردات، مستغلاً في ذلك كثافة اللّغة التي جعلت حركيّة السّرد تصل إلى مرتق عظيم؛ وهذه التّغيرات داخل العمليّة القصصيّة أفضت إلى اهتزاز البناء الكلاسيكي للقصّة على نحو غير متوقع.

وتتجلّى حركيّة اللّغة السّرديّة عند المليحان في موقع آخر، أكثر حيويّة ورمزيّة، يتطلب قارئاً خبيراً بالأسطر الإبداعيّة؛ ليحفّز مكنونها الدّاخلي، ويغامر في اقتحامه ليخلص إلى إعادة حياكة النّسيج السّردي، ويتكرّر هذا بنسب لافتة للقارئ خصوصاً في نصّه القصصي: (الوجه الذي من ماء).

إنَّ الخطوط العريضة لنصّه السّابق تظهر أنَّ القاص يتخذ من حركية اللّغة السّرديّة؛ ليبرر الحسّ الرومانسي والتّواصلية مع الآخر لقوله:

«رقص البحر بجدائل من سعف لونها؛ مطر أبيض كورق ضوء جديد يخلق لأول مرة؛ وتساقط الماء في الكفين كوجه: ماءٍ وديع وطري.

كان البحر...

والشّاطئ..

و... كانت الكفان تلتصقان، والذي كوجه ماء وديع: يرتعش... ويرتعش... ويرتعش، ويأخذ مظهرا بضاً كبشرة رقيقةٍ، رقيقةٍ، رقيقة».

وتشكّل تنقلية وتوثّب اللّغة السّرديّة عند المليحان ملمحاً كبيراً، في قصّته فنراه يتناول اللّغة العاديّة، ثمّ يعيد تشكّلها في بنى تركيبيّة مفارقة لصورتها الأوليّة، فرغم ارتفاع نبرة القصّة الآنفة وإيقاعها، بوصفها صورة للمجتمع الواقعي، وتجسيداً لأفكار معيشية، إلاّ أنّها تمثّل في المحصلة النّهائيّة تعبيراً واسعاً في الوجدانيات المعقدة. كما تمثّل آفاقاً لعوالم واسعة؛ فمن هنا، نقرأها على أنّها أرضية خصبة للانطلاق السّردي لعالم ورؤى تتسم بالاتّساع اللامحدود.

إنَّ الكتابة عند المليحان في لغته السّرديّة، إنتاج قصدي واعٍ، وناضج، إبداع يتحدّى الكلاسيكيّة ويتطلّع إلى أن يملأ البياض والفراغ من سرديّة اللّغة الحديثة، ولعلّ المليحان استثمر تقنيات السّرد الحديث، واستند عليها إلى الاختزال المكثّف في الصّياغة اللّغوية لحظة إنتاج نصوصه.

وهكذا، عبر لغة سرديّة منتقاة تتراوح بين التّرميز والتّكثيف، يقدّم لنا المليحان قصصه، وقد استطاع أن يستوعب مضامين ودلالات تجارب الواقع المعيش، وأن يذيبها في نصوصه القصصيّة إذابة فنّيّة، تخدم الغرض الذي لأجله جاءت، والعواطف طفقت تجيش للتضامن مع المضمون الكلي للقصّة.

لا شك أننا - من خلال الكلام السّابق - أمام مشهد ثقافي يطفح بالحراك السّردي، وهذا ما جعل الأعمال القصصيّة تعيش حالة النّجاح والطفرة القويّة، وفي الوقت نفسه نرى أهمية القصّة للعالم توهجاً، فضلاً عن تأثيرها العظيم في نفوس كلّ طبقات القرّاء والمجتمع.

وبهذا نرى أنَّ النّصّ السّردي، غدا الفنّ العالمي المنتشر، لذا يفترض لأي قارئ للنّصّ السّردي أن يمتلك ثقافة عاليّة عن جماليات النّصّ الأدبي، ومن ثمّ عليه أن يملك مقومات لغة كتابة النّصّ السّردي؛ ليستطيع أن يحتفي بأبعاد اللّغة السّرديّة، وأن يستوعب جماليات السّرد الفنّيّة، بطريقة مباشرة، من خلال العلاقة بين اللّغة والمضمون والدّلالة الحقيقيّة للتراكيب والمفردات المشكلة للنّصّ الإبداعي.

(١) الشّنطي، محمود: الأدب العربي الحديث؛ مدارسه وفنونه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ٢٠٠٨م، ط٦، ص٤٠٥.

(٢) الصّبان، محمد سرور: أدب الحجاز، القاهرة، ط٢، مطبعة مصر، ١٣٧٨هـ، ص٢.

(٣) بارت، رولان: درجة الصّفر للكتابة، ترجمة محمّد برادة، ط٣، الشّركة المغربيّة للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٥م، ص٥٣.

الشعرية
في القصة القصيرة السعودية



■ حسن علي البطران - من السعودية

القصة القصيرة من أكثر الأجناس الإبداعية التي يجد فيها المتلقي متنفساً يحاكي فيه ميوله الأدبية، وهي طردٌ راقٍ يتواكب مع ذائقته، ومن أكمل السرديات التي تميزها وحدة التأثير والانطباع، ومن أفضل الأنواع التي يمكن أن تتداخل فيها الفنون، علاوة على أنها أقرب إلى القصيدة والرواية بتكثيفها وتركيزها وبنيتها المتماسكة[1] وتنوعها، وقد يقترب تعريفها ويتقاطع في خطوط كثيرة مع الرواية، ولستُ هنا بصدد تعريفها، أو ذكر أنواعها.. ولا بصدد تتبع مراحل تطورها، بقدر ما تهمني شعريتها التي أبرزتها وجعلتها فناً قائماً بذاته.له احترامه وتقديره على المستويين الداخلي والعربي.

ولفن القصة القصيرة معنيان: عام، ويشمل بناء القصة كله بجميع مواده وعناصره، وخاص يقف عند التعبير ووسائله اللغوية وخصائصه اللفظية[2].. وهذا ما يقودنا إلى شعرية القصة القصيرة.

وقد مرت القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بأطوار تميزت فيها أساليبها، وتغيرت من طور إلى آخر، وكانت تأخذ في التنوع حتى أصبحت من أهم الأجناس الأدبية الإبداعية في الأونة الأخيرة؛ لاستطاعتها بصورها المختلفة وتكتيكاتها المترابطة والمتنوعة تمثيل الحياة ووصفها في شتى وجوهها، كونها إبداع يرتبط بالمجتمع دون عقبات.. ومن هنا، ندرك أنها أقرب الأجناس الإبداعية الأدبية إلى واقعنا الاجتماعي إذا تجاوزنا الرواية.. علماً أننا نصورها الأقرب وليس تمثّل واقعنا، وندرك - ككتاب قصة- أن من المستحيل نقل الواقع كآلة تسجيل (فيديو) أو نقل الصورة كما تنقلها آلة التصوير..

الأسلوب القصصي فن يختلف عن الحكاية التي هي مادة من مواد القصة القصيرة، وقد تتحول القصة إلى حكاية والحكاية إلى قصة، ولكن لا تحمل العمق الإبداعي نفسه، وتكون قريبة إلى الحكي بعيداً عن الخيال الممزوج بالواقع، وفق خلطة إبداعية خاصة بالقاص؛ أما في القصة القصيرة فتظهر اللغة المنتقاة والمفردات الرشيقة التي تعطيها حيوية مع ما بها من شخوص وأحداث، وهذا ما يعني لنا ظهور الشعرية التي تعطي عمقاً وبعداً إبداعياً وفنياً لها مع وجود مكوناتها الأساسية؛ كالأشخاص والمكان والزمان والأحداث؛ وهذا ما يظهر في قصص خالد اليوسف وعبده خال ولطيفة السالم وعبد الحفيظ الشمري وعبد الله باخشوين وفؤاد عنقاوي وفهد العتيق وقماشة العليان وقصص كاتب هذا المقال وآخرون..

إذاً، الشعرية في القصة القصيرة كالثوب الذي تتزين به العروس... وإن الخامة التي يستخدمها

القاص يحاول أن تنتهي به إلى لوحات قصصية لها سمات يستمتع بها القارئ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الشعرية القصصية، والتي حددتها الدكتورة كوثر القاضي في كتابها «شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة» صفحة ٣٨ بقولها: (... تمكنتُ من وضع حد لشعرية السرد في القصة السعودية القصيرة بأنها عبارة عن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية القصة الكلية ولغتها؛ فلا ينبغي البحث عن الشعرية في طريقة اختيار الكلمات فحسب، ولا في طريقة ضم بعضها إلى بعض لأجل تكوين جمل وعبارات ذات جرس وإيقاع وقافية، فالمجاز يمثل ركيزة مهمة في دراسة شعرية القصة القصيرة من خلال العلاقات الاستبدالية والاستدعائية، والقوة الإيحائية للكلمات؛ فالنص القصصي لابد أن يثير في الذهن دلالات قد تبدو متناقضة لمن عنده الإمعان فيها، يستطيع القارئ التوليف بينها)[٣].

وحتى يتمكن القاص من التلاعب بأسلوبه وتطويع كلماته وأدواته وتكنيكات كتاباته في القصة القصيرة، ويثير في ذهن المتلقي دلالات يستطيع التوليف بينها رغم ظهورها متناقضة، عليه أن يمر بمران وتدريب وممارسة وقراءة بشكل مستمر وكبير، وأن تكون لديه ملكة في الإبداع..

بطبيعة الحال «إن وجود الشعرية في الكتابة يعدُ نوعاً من تداخل الأجناس الأدبية، التي تفرض الحس الشعري على النثري، حتى إن القارئ يشك في بداية أمره بأن ما هو مكتوب هو في الغالب ليس نثرياً بقدر ما هو شعري، وهو ما نستطيع أن نجده عند بعض الكاتبات السعوديات في جعل الموسيقى الشعرية تكثف المعنى»[٤].

فشعرية القصة القصيرة تكمن في بنية النص القصصي ولغته، وتداخلاتها ومدى التلاصق بينها، ومكونات بنية النص المكون للقصة؛ فلو نظرنا إلى عناصر القصة: الأحداث والشخوص والأماكن والزمان، لوجدنا أن الشعرية تحتويها في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية.. وقد اتضحت هذه الشعرية في التفاصيل الصغيرة للحدث الواقعي ومحاولة الإيهام بواقية الحدث، والحدث المتخيل الذي صاغه القاص السعودي بتقنية الحلم أو الكابوس، كما قد يتداخل الواقع بأحلام اليقظة، كما عبر عن إحساسه بالاغتراب والوحدة، وتشكلت البنية الشعرية لصوغ الحدث القصصي وحركته من داخل الشخصيات..

أما بالنسبة لعنصر الشخصية، فكانت الشخصيات النمطية التي انقسمت إلى تقسيمات جديدة هي: الشخصيات التي تحيل إلى مرجع واقعي له حمولة شعرية كالبحر والبيئة القروية الجنوبية، والشخصيات التي تحيل إلى مرجع تاريخي شعري، والشخصيات التي تحيل إلى حياة الطفولة. أما الشخصية الضحية فتقسم إلى الشخصية المحرومة والشخصية المنفية، وتبقى الشخصية ذات الكثافة النفسية فتنقسم إلى الشخصية المأزومة نفسياً والشخصية المتناقضة والمركبة نفسياً لما لهذه الأنواع من انثيالات شعورية معينة، قد تساعد في البحث عن الشعرية في عنصر الشخصيات..

أما عنصر الزمن، فقد تتضح شعريته في الحركة، فتكون الحركة والزمن يبحثان من زمن الواقع وتكثيفه في زمن القص وزمن الحلم، ثم يكون البحث في حركة الزمن المتداخلة استرجاعاً واستباقاً وتزامناً..

وفي عنصر المكان حاولت الوصول إلى شعريته عن طريق البحث في الفضاء الخارجي المحيط بالشخصيات، ومحاولة إيهام القاص للقارئ بواقعية

المكان، كما أن الفضاء الداخلي للشخصيات يكوّن شعرية عالية إضافة إلى الفضاء التخيلي وفضاء الحلم، أما الفضاء النصي أو الطباعي فقد كان عاملاً رئيساً ومهماً ساعد في تمثل هذه الفضاءات جميعاً لدى القارئ، وذلك وفق ما أوضحته القاضي في كتابها «شعرية السرد»[٥].

وقد تتنوع الشعرية في القصة القصيرة من كاتب لآخر، ولكن في النهاية يشترك الجميع في نتاج قصصي تتضح به الشعرية.. ونماذج القصص القصيرة السعودية التي تتوغل فيها الشعرية كثيرة.. ففي قصة (أيام مبعثرة) لـ فؤاد عنقاوي نجدها طاغية في أحداث القصة وتتابعها.وذلك ما نلحظه في المقاطع التالي:

((أموت كمداً.. أموت حسرة.. أموت وفي قلبي حقد، على أبي.. على أمي.. على المجتمع..)).

وفي ورقة أخرى:

((الألم يعصف بي... الموت البطيء أشد قسوة... تعبت من انتظار النهاية.. متى تكون الخاتمة ؟.. أواه.. ربي..)).

وفي ذلك تتناغم الجمل وكأنها قطعة موسيقية، وأن الحذف والإضمار ساعدا في إيقاع موسيقيتها.

وفي قصة (موت أيوب) لعبد الله باخشوين التي يقول فيها: (أغمضت عيني بألم ولم أجب.. كنت مصدوما غير مصدق.. يا إلهي العلي القدير.. لم كتب علي كل هذا الذي أعاني منه ؟ لِمَ أتعذب كل هذا العذاب ؟! أرحمني يا إلهي.. أرحمني فأنا لم أعد أقوى على المزيد.. تغربت وتعذبت.. كنت أعتقد أن عذاب الغربة قاس وأليم... وها أنذا في بيتي، بين أهلي وأحبائي.. أعاني من عذاب وغربة. لا أشد ولا أقسى. ها هم الذين يحبونني يجلدونني بسياط حب لا أستحقه. ها هم الذين أحببتهم يجلدونني بسياط البغض والإهمال والتشفي).

وهنا تظهر الشعرية بشكل واضح وجلي، فحالات الغربة والعذاب والألم لغة تتعدى الشعرية وقد صُبغت هذه القصة بها.. حيث أن البطل يعاني العذاب والألم بدءاً بغربته عن وطنه وأهله، ثم معاناته في علاقاته بأهله الذين يحبونه كثيراً وهو غير قادر على إسعادهم، وزوجته التي يحبها وهي مهملة له ولابنه. مفارقات كبيرة وتناقضات وألم وغربة وحب، تشكل مع اللغة والمفردات والأحداث المتشابكة شعرية واضحة في هذه القصة.

ولا تعني الشعرية البحث في لغة القصة فقط، بل هي تشابك وتلاحم من خلال وسائل ومكونات يستخدمها القاص في قصصه، حتى تخرج من مسارها التقليدي المعروف إلى آخر فيه منحنى حركي جمالي، خارجياً وداخلياً، بعيداً عن المباشرة، فالترميز والحذف والمفارقة والإيقاعات ذات النمط المتموّج في الحبكة والوصف والتصوير والتجريد والتكثيف تظهر لنا تلك شعرية الموجودة في القصة القصيرة السعودية.

---

١. انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (نصوص وسير) خالد اليوسف وزارة الثقافة والإعلام ١٤٣٠هـ.

٢. في النقد والأدب د. شوقي ضيف دار المعارف بمصر.

٥/٣ شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة كوثر محمد القاضي وزارة الثقافة والإعلام ١٤٣٠هـ.

٤. الرواية النسائية السعودية.. خطاب المرأة وتشكيل السرد سامي جريدي مؤسسة الانتشار العربي / بيروت ٢٠٠٨م.



جدل التعبير بين القصة القصيرة والرواية في السعودية

■ محمد جميل أحمد- من السودان

على الرغم من أن الكتابة الروائية في السعودية حققت تجريبا لا يزال يختبر معناه في جدوى القيمة الفنية من ناحية، ومساحة الفضاء التعبيري وموضوعاته من ناحية أخرى، إلا أن هناك الكثير من الشروط التي تفرضها الكتابة الروائية لتحقيق مفهوم النموذج الإبداعي، بما يتجاوز ربما إمكانية الفضاءات المتاحة، بحكم إكراهات متعددة لجهة الشروط الذاتية والموضوعية لمفهوم الكتابة الروائية،وما تتطلبه من مقومات تتوازى مع التجربة الاجتماعية والتاريخية،كحاضنة لتلك الأعمال.

وفي ظل التناقضات التي تنعكس أحيانا في النسبة والتناسب بين التجربة الروائية المفارقة لبعض اشتغالاتها، كعمل فني منخرط في جدل الواقع ومنفعل به، ربما كانت القصة القصيرة، بصورة ما، فضاء تعبيريا بإمكانه تأسيس تجربة فنية مراوغة، لتمرير الكثير من التعبيرات المتصلة بهاجس الكتابة ومشكلاتها. فبنية القصة القصيرة - بطبيعتها القائمة على التكثيف والاختزال - تنطوي على قدرات فنية متجددة، ولها قابلية التجاوز في الوقت نفسه لأن تكون تجربة مكتملة ومعبرة عن معناها، عبر اشتغالاتها في موضوعات الكتابة، والتي يمكن من خلالها أن تنجز نجاحا ربما يفوق تجربة الرواية.

فإمكان القصة القصيرة لناحية نوعها الذي يتقاطع كثيرا مع قيمة القص الذي في الرواية، أن تقدم عناوين مهمة، وريادة فضاء مختلف من حيث فلسفته. ففي ظل الهوس بالكتابة الروائية، ظن البعض أن ثمة علاقة تجاوز بين القصة والرواية، من دون أن يدرك أن طبيعة العلاقة في الأجناس الأدبية هي التوازي.

والحال أن التجريب الكتابي في القصة القصيرة أصبح ظلا مغمورا في غمرة الاحتفاء بالرواية في المشهد السعودي، من دون أن تكون هناك تجارب نقدية مكثفة تدرك جدوى القصة القصيرة في علاقتها بالرواية، بعيدا عن منطق التجاوز.

إن القصة القصيرة كَفنٍّ حديث كان ولا يزال مرتبطا بهويته الخاصة، ونمطه المتصل بدلالة وعيه كحالة أو موقف أو حياة، في سياق تجربة متخيلة وقابلة للتجديد عبر تمثلات لا متناهية للواقع.

وعلى الرغم من أن الرواية هي الأخرى في النهاية قطعة من الحياة، تبدأ في لحظة منها وتنتهي في أخرى، عبر مساحة تعبيرية أكثر استيعابا وشمولا، إلا أن القصة ربما كانت تأويلا آخر لتلك الحياة في كونها مساحة ضيقة لهامش الكتابة، لكنها في الوقت نفسه قد تختزن عالما وحياة كثيفة ومضغوطة؛ وبهذا المعنى، فإن بنية القصة القصيرة قد تستجيب لتمرير الكثير من التعبيرات حيال الموضوعات الخفية أو المسكوت عنها، عبر تقنيات ومهارات تبدو في بعض الأحيان أصعب من شروط الرواية.

وقد لا يدرك بعض أن للقصة القصيرة عالمها الذي تستجيب له وتختبر معناه، بمعزل عن كونها أقل قدرة من الرواية على تأويل الأحداث وصياغة العالم المتخيل من

حركة الواقع.

القصة القصيرة كجنس أدبي له حيثياته القوية والمستقلة في التعبير عن الواقع، لم يأخذ حقه كالرواية مثلا.

وحيال واقع متحرك، بفعل تحولات كثيفة ومتلاحقة كواقع المجتمع السعودي لا سيما في ظل ثورة المعلومات والاتصالات، فإن الكثير من حيثيات ذلك الواقع تتصل بطبيعة الحياة التي يعيشها المجتمع السعودي. وهي حياة في مسارها العام على تماس مع الكثير من طفرات التكنولوجيا في استخداماتها المتعددة والحديثة، كما أن تلك الحياة تختبر تحولات متعددة في موازاة التغيير السريع، بحيث تفرض على الإبداع القصصي مناخات مختلفة. ومن هنا، ربما كانت القصة القصيرة فنا موازيا لإيقاع الحياة السريع بشكل جديد، وخيارا إبداعيا يعاد إنتاجه لا بحسبانه تجديداً لنمط القصة القصيرة الكلاسيكية وموضوعاتها المرتبطة بها، في سياق مجتمع ما قبل الطفرة في السعودية، أو تلك المجتمعات العربية الأخرى، وإنما كرهان حداثي ومعادل موضوعي لإيقاع ذلك المجتمع من ناحية، وكمساحة مضغوطة ومراوغة لقول ما لا يمكن قوله، إلا بطريقة مكثفة ومتعددة في القراءة والتأويل.

ربما كان من المهم جدا إدراك الحيثية الخاصة للقصة القصيرة، وإطّراح ذلك التأويل الذي يدرجها، عرفا، في حيز تمهيدي للكتابة الروائية. فالقصة القصيرة بخصائصها المختلفة حيال معنى الكتابة، هي في حقيقة الأمر اختبار مستقل لكتابة التجربة الحياتية ضمن نسقها الخاص. وللأسف.. حتى اليوم لا نكاد نقع على تيار في الكتابة السعودية استطاع أن يراكم جماليات خاصة ومستقلة لفن القصة القصيرة، في موازاة الزخم الذي تشهده الرواية السعودية.

ذلك أن ثمة من يعتقد أن القصة القصيرة ربما كانت تمرينا للرواية، فيجعل ذلك الفن الجميل، كما لو أنه لا يملك تعريفا خاصا به في سجل الكتابة الإبداعية السعودية.

هذا بالطبع لا يعني أن ثمة اهتمامات مستقلة تعي الدور المختلف للقصة القصيرة في السعودية.. كأساس لكتابة متفردة وغير قابلة للقسمة على أي فن آخر، سواء أكان هذا الفن روائيا أم شعريا. لكن من المهم أيضا تعميق مجرى النظر إلى القصة القصيرة بوصفها فنا حاضنا لتجارب إبداعية تأخذ مقاربتها للواقع والمجتمع عبر تقنيات ذلك الفن وذاتيته، لتتجاوز به تصورات شائعة حيال قدرته المركبة على خلق معالمه الخاصة في موازاة عالم الرواية.

ومن المفارقات الدالة على فرادة القصة القصيرة، هو أن القاص المصري المتميز يوسف إدريس كان من أبرع الذين كتبوا في هذا الفن عربيا، وكانت قصصه القصيرة تمتلك عمقا فريدا وذاتية مستقلة لها تأثيرها القوي في المتلقي.. إلى درجة أن الأستاذ يوسف إدريس حين كتب الرواية، بدت رواياته أقل فرادة وعمقا وجمالا من قصصه القصيرة البديعة.

قد لا يدرك كثيرون أن الكاتب الأرجنتيني العالمي خورخي لويس بورخيس بنى شهرته العالمية تلك على فن القصة القصيرة. إضافة إلى العديد من كتاب القصة القصيرة الكبار في العالم.

إن مسار القصة القصيرة في السعودية ربما احتاج إلى كتابات نقدية مكثفة.. تعيد إلى هذا الفن رهانه المستقل في التجريب، وتفك ارتباطه المتصل في أذهان البعض كميدان تمهيدي لكتابة الرواية.

ربما أمكن لهذا الفن الذي يجاور ثيمة الرواية في مشترك القص، أن يستعيد رهانا جديدا في إعادة تركيب التجارب الإبداعية في الواقع الاجتماعي السعودي برؤية حداثية، لها القدرة على إنتاج مدونة قصصية على أيدي كتاب يخلصون له، ويختبرون من خلاله استبطان الحياة بكل تعقيداتها من دون الوقوع في ذلك الإحساس الذي يجعل من تجاربهم في القصة القصيرة كما لو كانت محطات قصيرة في انتظار اللحاق بقطار الرواية.

ثمة زوايا مختلفة للفن حين يقارب الواقع منها: زاوية القصة القصيرة.

"التوليد والتلقي"
في حاضر القصة القصيرة ومستقبلها

■ ملاك الخالدي - من السعودية

يبدو أن القصة القصيرة السعودية، التي بلغت ذروة امتدادها على مستوى النشر والانتشار، لم تزل في مرحلة المخاض.. حيث أن حالتي التوليد والتلقي يعوزهما الوعي الكافي؛ وهذا ما أدى إلى ظهور العديد من الإشكاليات التي تكتنف راهن القصة السعودية. فهذه الطفرة الإنتاجية (ولا أقول الإبداعية.. فهي ليست كذلك في كل حالاتها) أدت إلى هزال مساحة عريضة على مستوى التقنيات السردية واللغة والفكرة، ولعلها كانت نتيجة الدخول المفاجئ للقصة كَفنٍ مستجلبٍ حديثٍ للساحة العربية عموماً، والسعودية على وجه التحديد.. بما يميزها من ذلك التلامس المباشر مع المساحة الاجتماعية، إضافة إلى الانبساط اللغوي وانفتاحه على اللهجات الدارجة بشكلٍ نسبي، على خلاف ما يكتنف الشعر العربي العتيد، وما يحفل به من ثبات وأطر عصية على الفك أو التجاوز رغم المحاولات الانفتاحية التي جاءت في القرن العشرين، لذا، كان فن القصة أرضاً خصبة جاذبة للانفعال الإنساني الذي يُسرِجُ بوحاً قصصياً، وللتفاعل الذي هو المساحة البشرية التي تناولت هذا البوح بكثير من التعاطف والانبهار، ما أفرز لنا نصوصاً غير مكتملة، ورؤية جماهيرية غير متكاملة - على مستوى الموضوعية والإحاطة بالمعايير الفنية - ولعل أبرز الأسباب التي هيأت لذلك ما يلي:

١. غياب القصة بمفهومها الإبداعي الخلّاق عن الثقافة المجتمعية نتيجة لغيابها عن المساحة التعليمية التقليدية، التي ما تزال تملأ الكتب المدرسية بالمقامات والخطب العصماء، التي نأت بشكلٍ كبير وحاد عن الواقع الحياتي الاجتماعي والفكري واللغوي لهذا الجيل؛ ما جعل القصة بمفهومها الحديث حكراً على خاصة المثقفين، إذ تكونت تلك الصورة الحقيقية الواعية للقصة لديهم عن طريق المطالعة الحرة الحثيثة، والتفاعل الثقافي الخلاق الجاد؛ ومن هنا، ظهرت الفئة النخبوية الضليعة، والجمهور الغائب عن النص الحقيقي!

٢. انخراط دور النشر في الأهداف الربحية بعيداً عن الاهتمام بجودة المنشور، بدعوى النشر للأقلام الشبابية أو المتحفزة في سبيل تطويرها، حيثُ جاء بالكثير من المجموعات القصصية الباهتة، المكتنزة بالضعف والركاكة، التي ملأت رفوف المكتبات دون أن تثريها.

٣. الانفتاح الإلكتروني وانسياق القارئ نحو القصص التي تُنشر في المواقع غير المتخصصة، كنوع من الفضفضة دون مزيدٍ من المراجعة والتنقيح، بل قد يأتي بعض منها باللهجات الدارجة، ما أدى على توهين صورة القصة، وترسيخ هذا النموذج الواهن في ذهنية القارئ.. لتكون هي القصة المبتغاة والمثال.

٤. الأطر النسقية التي تكتنف العقل والرؤية والآليات، وهذا بلا شك عمِل على تحجيم الفضاء الإبداعي أو تسطيحه.

لذا، باتت القصة السعودية تعيشُ مأزقاً على مستوى التوليد والاستيعاب، لتعيش مرحلة مخاض قد تطول إذا غابت الآليات المناسبة التي تنتقل بالقصة إلى مرحلة النضج الحقيقي.

فلا يمكننا الحديث عن مستقبل تتدفق معه القصة إبداعاً وعالميةً ما لم يتم التعامل مع ما تعيشه القصة الآن، ما منعها من تخطي المساحة المنكمشة، أو تجاوز المرحلة الزمنية القصيرة الضيقة للوصول إلى الإقليمية والعالمية، كما فعلت الرواية السعودية حين تم تتويجها بجائزة البوكر مرتين، عن رواية «ترمي بشرر» لعبده خال و«طوق الحمام» لرجاء عالم، وحين فازت رواية «فخاخ الرائحة» ليوسف المحيميد بجائزة ألزياتور الإيطالية للآداب، وهو ما لم يحدث بهذا الزخم مع القصص أو المجموعات القصصية السعودية، وقد يعود جزء من ذلك إلى غياب الاهتمام الكافي الإقليمي والعالمي بالقصة، كما هو الحال مع الرواية.. وتظافر هذا مع المأزق الداخلي القصصي الراهن.

ومع ذلك، يجب عدم إغفال الأعمال القصصية الرائدة التي بلغت ذروة الفن القصصي السعودي، مستجلبة ومبتكرة تقنيات فنية أضافت ملامح إبداعية جديدة للقصة في الداخل والخارج، كأعمال إبراهيم الناصر الحميدان، ومحمد الشقحاء، وشيمة الشمري، وجبير المليحان، وعبدالحفيظ الشمري وغيرهم، حيث رسموا تاريخ وواقع القصة السعودية القصيرة كفنٍ حديثٍ وليد، وأسسوا لمستقبل أكثر نضجاً وتكاملاً.

ولا ريب أن القصة السعودية مقبلة على مرحلة جديدة حاسمة، قد تنتزع الكثير من زخم الرواية الإبداعي، لترسم ملامح جمهور جديد أشد وعياً أدبياً، وأوسع رؤيةً، وأكفأ ذائقة.. فيما لو تم توظيف التحولات الثقافية والاجتماعية المتسارعة الراهنة والقادمة، التي تجعل من مقتضب الصياغة وحداثة الفكرة.. عوامل جذبٍ وإشغال للمتلقي، ما يستلب الأنظار نحو القصة القصيرة بتركيزها واقتضابها، بعيداً عن الإسهاب النسقي الطارد الذي تحفل به الرواية؛ أما حين يغيب ذلك التعاطي الذكي والواعي مع تلك التحولات، فستنكمش القصة القصيرة أمام المد الروائي، إثر ذوبانها أو انكفائها.

القصة السعودية والسينما

بصدد البحث عن أفق جديد لتلقي القصة القصيرة

■ إبراهيم الحجري*



يجتهد قصاصو الألفية الجديدة بشكل مطرد بحثا عن آفاق جديدة للشكل القصصي ودواله، استفادة من الوسائل الجديدة التي ابتكرتها التكنولوجيا ووسائل التواصل الحديثة، وبخاصة مع الثورة الرقمية ومفرزات الحاسوب والإنترنت، فضلا عن التأثر بالتحولات السياقية التي ظهرت في الغرب، أخص بالقول النمط القصصي الجديد الذي غزا الإبداع العربي، إذ برز جيل جديد من القصاصين والنقاد الذين ينتصرون لهذا النمط، ويدافعون عنه اقتداء بعصر السرعة واللقطة والتلميح بدل الإفاضة والإطناب. وبات القص الجديد، في ظل هذه المستجدات والرهانات، مطالبا بالمعرفة الواسعة بأشكال الخطاب، والوعي العميق بالوضع المعيشي المحيط به، فضلا عن تعلم تقنيات التكنولوجيا الجديدة التي تضمن له ترويج منتوجه على نطاق أوسع بأحسن الصور والأشكال، كما أن الرهان بات ملازما للصورة والصوت والحركة.. بدل الاقتصار على النص المكتوب الذي قل أنصاره، وضعف انتشاره مع تراجع القراءة، وتضاؤل عشاقها أمام استئساد الصورة والسند البصري والشبكة العنكبوتية.

وفتحت هذه الإمكانات الباب واسعا أمام القاص كي:

- يطور منتوجه وفق ما يتطلبه منطق العصر.

- يبحث عن طرق جديدة حيوية لترويج إبداعه، تُعزز النشر الإلكتروني، مثل المدونات والمواقع والمنتديات.

- يراهن على الصوت والصورة عبر

إنتاج نصوص قابلة للتحويل إلى أشرطة سينمائية، وأفلام وسيناريوهات وغيرها من الأنماط الصديقة القادرة على تقديم خدمات جليلة للنص القصصي ترويجا وإغناء وإمتاعا.

ومن هؤلاء القاصين نذكر محمد البشير عبر منجزه القصصي[1] الفريد، الذي سعى من خلاله إلى المزاوجة بين النص المكتوب والصورة البصرية المتحركة السينمائية. وقد حولت إحدى قصص المجموعة إلى فيلم سينمائي. وبهذا العمل يكون المنجز قد لعب على واجهتين متقاربتين باعتمادهما عنصر السرد، لكنهما في الآن نفسه، يتطلبان آليات تحليل خاصة.. الأولى تركز على الكتابة كشكل تواصلي تحتاج التفكير بعد القراءة العينية، في حين تراهن الثانية على السند البصري وعلى الصورة، كعماد أساسي إلى جانب الحركة والصوت.

يقول الناشر في مفتتح الكتاب: «في هذا المشروع الثقافي الذي نضعه بين يدي القارئ، نقدم عملا تفاعليا امتزجت فيه الإبداعات السردية بتأثيرات الصوت وجاذبية الصورة، لنقدم مجموعة قصصية، تأخذها روح الشباب لتطل من (عبق النافذة) على زمن جديد تتجاذبه فضاءات التقنية وسياقات القلم»[2].

وقد صمم القاص عمله على مقاس المعايير الإنتاجية السينمائية، حيث الوصف الدقيق لسمات الشخوص التي غالبا ما تكون نادرة، والتركيز على المداخل والمخارج الفضائية والسحنات والملامح، لتقريب البيئة التي تستقبل الحدث من المتلقي، وتضعه في سياق التلقي الشبيه بالفيلمي. وهي قصص تكشف المعاناة الداخلية للإنسان، من خلال تبئير الوصف على معالم الوجه والحركة والتعبير بالأحاسيس. وهذا ما يحدق حتى في الفيلمين المتضمنين في القرص المدمج.

إن النص السردي القصصي ينبني على خيال ومضمون يخصانه ويعنيانه، ويميزانه عن غيره من النصوص، وربما يُكرس له إمكانات أخرى بالإضافة والحذف، ويكون العمل الفني الذي يخلو من هذه الإمكانات غير مؤهل للتحدي والاستمرار، وعكس ذلك؛ فقبوله لمثل هذه التغيرات والتبديلات القابلة للتشكيل والتحول هي الدليل الحيوي على مرونة هذا النص وطواعيته وتقبله للصوغ الفني، والتفاعل على مستوى الوسائط وتعالقها بالشكل الإيجابي. ومثل هذه التحولات والتأويلات سوف تكون الحكم التالي على النص، الأمر الذي يُحيلنا إلى مسألة أعمق تتعلق بتعريف هذا النص، ووضع أُطر نظرية للحكم على أهميته إيجابا وسلبا، ومدى قدرته من عدمه من إشراك المتلقي معه، مما يجرنا أيضا لنسأل آخر عن مواصفات المؤلف والمتلقي أو المنتج للنص الرقمي.

وما يعنيني هنا هو المواصفات الأولية التي يجب توافرها في الكاتب الرقمي، وليست الصفات البيولوجية أو السيكولوجية، أو حتى مواقفه السياسية الاجتماعية أو الأخلاقية الدينية، إنما ما أعنيه هو هذا الوعي بالخلق الفني الافتراضي، وعيه الفني مع المزيد من الكفاءة المعرفية، ووسائل تعبيرية عميقة ذات أبعاد شمولية، وموقفه من التجربة الإبداعية وما تحمله من توجهات لتوجيه خطاب معرفي جديد على علم تام بالأنساق السابقة لهذا التجاوز،

ذي ثقافة فنية خلاقة تعرف خطوات العمل الرقمي وتتبنى وجوده. وكل هذه المواصفات يجب تحديدها وتحجيمها إلى مستوى أكثر بكثير مما نتصوره الآن؛ لأنه في صوغه الفني يعتمد على ثلاثة مواقف، حتى الآن، الأول هو المبدع اللفظي، والثاني هو المبدع التقني، والثالث هو المتلقي المكمل إن جاز التعبير، وقد تجتمع هذه المؤهلات في شخص واحد، وقد لا تتوافر إلا في أشخاص معينين بشكل منفرد، مما قد يشوش نوعا ما على العمل.. وأفق تلقيه وقراءته. والأمر المهم أن يتدرب المبدع على التعامل مع كل هذه المعطيات، وأن يتمهّر على إتقانها، ما يجعل منتوجه في أبهى صوره.

وهكذا، بتأملنا للمنجز النصي المكتوب، المطبوع ورقيا، والنص البصري الفيلمي المصور على القرص المدمج المصاحب، يتبدى أن النص يصبح، بناء على العوامل المتعددة التي تتوسط بين منتجه وقارئه، وبناء على الصورة والأسلوب الذي يتمظهر بهما، نصين، نص ينتجه محمد البشير متخيلا وكتابة وفكرة وتصورا وصورة تجلٍّ، ونص آخر لا يمثل فيه محمد البشير سوى عنصر أو فاعل أو عامل من العوامل الكثيرة التي أفرزت النص البصري؛ بما في ذلك المخرج بدر الحمود، والممثلون، ومهندسو الديكور، والتقنيون، ومراقبو الموسيقى والصوت والأفضية، وطريقة العرض والميكساج، فضلا عن شاشة العرض السينمائية أو الحاسوب أو الفيسيدي أو الديفيدي (lecteur VCD ou DVD)، لذلك، يجد الناقد الممارس، حسب الناقد المغربي محمد معتصم «نفسه أمام نص مركب، بخلاف النصوص الورقية


محمد البشير

الخطية والأحادية البعد، لذلك عليه أن يبحث في التعالقات الممكنة بين المكونات المتنوعة للنص الرقمي»، وبالتالي، يضيف الناقد نفسه، «يبحث الناقد كذلك في التوازنات الممكنة التي تؤدي إلى انسجام النص الرقمي حتى لا يتحول إلى فيلم قصير مثلا، أو يصبح مجرد تقنيات خالية من أي «أدبية» أن يصبح خاليا من أية قيمة معرفية وجمالية وشعرية». ويتدارك محمد معتصم قائلا إن النص الرقمي «مطالب بأن يحافظ على جوهر النص الأدبي»، أما بخصوص تفكيك المكونات، فهي «ليست بالعملية الصعبة، بما أن طبيعة المكونات مختلفة، ولها عناصر فارزة وواضحة»، وقد ألحّ الناقد المغربي سعيد يقطين، على سبيل المثال، بتجديد آليات الاشتغال على النص الرقمي، حيث يقول في مؤلفه «النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية... نحو كتابة عربية رقمية»، إنه «آن لنا أن نقطع مع الدون كيخوته العربية». ودعا إلى «تجديد الوعي بالنص والإبداع والنقد، وفتح المسارات الجديدة والآفاق التي عليه أن يرتادها من خلال إبداع جديد يقوم على الترابط والتفاعل، وليسهم في تشكيل وعي نقدي

جديد يتسلح ليس فقط بالعلوم اللغوية والبلاغية، وإنما ينفتح على مجالات تتصل بالصورة والتشكيل والموسيقى، وعلى علوم تتصل بالإنسانيات، والمعرفيات، والذكاء الاصطناعي، والرقميات، والإعلام والتواصل».

ولسنا في حاجة إلى التأكيد، مع الكاتب محمد البشير، على أن الزمن الراهن هو بامتياز (زمن السينما)، فلقد أثبتت -السينما- قدرتها الفائقة على امتصاص جميع الخطابات من مختلف الحقول الثقافية، وجعلها عنصرا فاعلا في البناء الدرامي الفيلمي، وأصبحت اليوم بوتقة تنصهر وتمتزج فيها كل أشكال التعبير الإنساني، فشرعت بالخوض في حقول تجريبية كثيرة من خلال انفتاحها على تلك الفنون والآداب والعلوم المجاورة وذلك بواسطة تقنيات فنية تُشكل اغلبها في أطر ثقافية مقاربة للفن السينمائي -كالرواية، والمسرح، والرسم، والموسيقى، وغيرها- . ومن أجل جعلها- أي هذه الخطابات- عنصرا حاملا لجزء من الدلالة العامة للعمل الفني من جهة، ولتكثف من جهة أخرى المظاهر المعرفية فيه. فقد حاول مبدعوها جرّ السياقات السردية الروائية حديثا.. لتصب في مصلحة التعبير عن الحالة الوجدانية التي تصفها الرواية[٣].

وتبعا لذلك، فقد نشأت علاقات متينة ما بين السينما والآداب الأخرى، وبشكل خاص منها ما يتعلق بالسرد، وإذ يقر أغلب الروائيين بأهمية هذه العلاقة، لكون الرواية هي أداة السينما الأولى بسبب قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتها، ورغم أن حصر أوجه التماثل بين فن الرواية والفيلم، يستحيل، بصورة دقيقة، نتيجة التباعد



الموضوعي بين الوسيلتين، وفرضيات كل منهما على مبدعيها ومتلقيها، هذا، فضلا عن الكشوفات السردية التي عرفتها الرواية من جهة، والتقنيات المتجددة التي صاحبت تطور السينما من جهة أخرى. فإن السعي الدؤوب من لدن المبدعين إلى البحث عن منظورات جديدة لمقاربة الكائن والممكن، فضلا عن حرية التجريب في الحقل السينمائي، وإمكانية وجود وسائل خطابية مقاربة تعبر عن المادة الحكائية، كل هذا سيفضي إلى الكشف عن سردية الرواية والفيلم معا، بوصفهما فنّيين إبداعيين سرديين تتعدد فيهما وسائل التعبير، وتتماثل كثير من ضروب ونظم صوغ المتون الحكائية، مما زاد من فرص وجود علائق مشتركة بينهما.

على الرغم مما يمكن أن نجده من تكامل وتقارب وتماثل بين لغة الفيلم ولغة الرواية، إلا أن ثمة تمايزا بين السينمائي والحكائي، إذ السينمائي هو كل ما ينتمي إلى اللغة السينمائية بالمعنى الخاص والضيّق، أما الحكائي فهو فوق سينمائي.. ما دام

يتضمن المسرح والرواية والسينما والأحداث اليومية، أي أن أنظمة الحكي ظهرت قبل وجود السينما، فالسينمائي إذاً خاص، تقني، نتج عن التطور التكنولوجي؛ أما الحكائي فهو عام، سابق، متعدد، إنساني، حاضر في كل الأزمنة والأمكنة، أي أنه عبر تاريخي وعبر ثقافي(٥).

إن تحويل نص سردي قصصي أو روائي إلى نص بصري سينمائي متعدد الأسناد والحوامل، تعد عملية إبداعية متعددة الروافد والخواص؛ جذرت من «لغة السينما» في حياتنا الثقافية المعاصرة، وأثرت بالطريقة التي نرى بها الأشياء، حتى أن بعض الاتجاهات التي ظهرت حديثا دعت إلى تبني أساليب جديدة في الكتابة مثل: تعدد وجهات النظر، وتفكك البنية السردية الخطية، ومراوغة القارئ، ومصاحبة البطل المضاد... إلى آخر هذه التقنيات المعروفة التي تعتمد، بالأساس، على قلب الرؤية الموضوعية للعالم واستبدالها برؤية متشظّية، متقطعة، مضاعفة، وغير متناسقة لعالم غير مفهوم، إذاً، فالسرد مارس تأثيره الإغرائي أولا على الصناعة السينمائية بوصفها رافدا حيويا من روافدها، لكن السينما أثرت بذات التأثير على الرواية عن طريق الصور والأخيلة والألوان، فضلا عما يفيد به الفيلم الرواية من مناهج وآليات في بناء الأحداث وتداخلها والتحكم في مظاهر الصراع بينها من جهة، والإقناع بالفصول والمشاهد المقدمة من جهة أخرى، لأن أي عمل فني، إنما يتوجه إلى متلق معين.. ويحمل رسالة خاصة مؤسّسة وفق خطة إقناعية تنم عن مدى تصور المبدع للأثر وللمتلقي وللواقع(٦).

إن محمد البشير، بانتقاله على مستوى الوعي بتشكل الخطاب القصصي، من التفكير السردي بالحرف إلى التفكير السردي بالمشهد والصورة والإيحاء الأيقوني الحركي، لا يريد، بذلك، نسخ التجربة واستعادتها عبر الصورة، ليقدم للمتلقي نصا جديدا، قد يوحي بفكرة النص السردي المطبوع، وقد يخلخله أو يعارضه أو يكون تكملة أو هدما له، إنه نوع من تمهير المتلقي على قراءة أخرى للإبداع، وكأنه يريد أن يرسخ فكرة لدى القارئ مفادها أن قراءة النص نفسه مكتوبا، تختلف عن تلقيه مصوراً عن طريق فيلم لا يشكل سوى احتمال قراءة فردية للمخرج، قد تختلف عنها التصورات التي تحملها قراءات أخرى للنص نفسه، وقد تعارضها أو توازيها. لذلك فقد اكتفى القرص المدمج بتحول نصين فقط هما «بلا غمد» و«البالونة»، ليترك متسعا للقارئ نفسه، ليشتغل على باقي النصوص الأخرى بشكل ذهني.

وعلى الرغم من اختلاف الوسائل التعبيرية بين الرواية والفيلم، إذ المشاهد السردية الروائية تتكون نتيجة التوهم والتماهي بين النص وقارئه، وهي ترتبط بنوع القراءة وكفاءتها وفعاليتها، فيما تتكون المشاهد السردية السينمائية على سبيل التجميع البصري لمجموعة من المعطيات المرئية. من هنا، فإن محتوى التعبير واحد، وإن هناك أرضا مشتركة بين الاثنين، يمكن تحديدها وفقا للتصورات والرؤى السابقة على أنها (الحكاية)، بغض النظر عن الاختلافات الشكلية والمضمونية.

وبهذا السياق تكتسب الصورة تأثيرها وفعلها التحسيسي بعد أن تتقولب بقالب اللغة المرئية، ما أن نستدل باللون أو الضوء على مستوى فاعلية

اللقطة، حتى تنتقل المؤثرات من نظامها الذي تكونت فيه إلى نظام آخر، هذا التغير يخلق لدينا إحساسا بفنية الأنساق البصرية وقدرتها على التعبير بنفس الطاقة التي تمثلها الأنساق النصية اللسنية في مواجهة التلقي، من حيث تحميل الدلالة أو تشكيل المعنى المتواري بين السطور، وجعلها فاعلة في رسم الملامح ذهنيا. بل أكثر من ذلك، فالسند البصري المتحرك أكثر قدرة على تحفيز الخيال، وتحميل المتلقي على المتابعة والإثارة، وربما بإغراء أقوى، بحكم أن الفيلم يقدم النص بطريقة تجعل فعل التلقي آلة كسولة، ما دام القارئ، وهو يتابع الفيلم، لا يبدل على مستوى الصوغ التخييلي والبناء المحكم للوقائع والأحداث المجهود نفسه في التأويل الذي يقوم كما لو كان النص الذي يتلقاه مكتوبا، فالأول يحرك التلقي على مستوى البصر ويقدم الصورة جاهزة، في الوقت الذي يقدم الثاني الأحداث والأفعال السرد عبارة عن خطية، وصور حرفية تقتضي عدة عمليات يقوم بها ذهن المتلقي دفعة واحدة.. وفي الآن نفسه. أما على مستوى نصوص محمد البشير، فالقراءة تحرك هذه الأشياء مجتمعة ما دامت تراهن على أسلوبي التلقي معاً، من دون أن تقلل الأولى من قيمة الثانية، بل تتضافران معا لبناء الدلالة، وتقديم المعنى في أفضل صورة.

أما البعد الثاني من عملية الرصد التي أشرنا إليها آنفاً: هو أدب الفلم (النص)، حيث بالإمكان قراءته وتحديد قيمته من خلال الوسيط-التلقي، المشاهدة-بالنظر إلى الوسيلة والأداء (التماثل والتقارب)، بغية تحليل التداول الحاصل بين النص (الدال) لتقنيات الفيلم (المدلول) بعملية أطلق عليها د. محمد عياشي- أطروحة النص- فمن خلال هذه الفعالية، نستنتج مدى عمق هذه الاستجابة بين الثنائيتين (النص والفلم)، فالشعور بتناسج المكونات وتناسقها (تركيب الصورة وتداخلاتها في النص) أو تضافرها، لا يعطي حكماً نهائياً على ما نريد إظهاره من قيم، بل تبقى العملية محصورة في الأداء والمهارة لبلورة هذا الشعور أو الإحساس.

وهكذا، نستخلص أن عناصر السرد السينمائي (مكونات النص/ الفيلم)، لها فاعلية التجانس والتوافق في تشكيل الصورة عبر آلية (التركيب/ المعنى)، التي تضم محتوى الدالين (النص، الفيلم)، ودمجهما في سياق واحد لا تخلو أنساقه من المثيرات المنتجة عن البؤر، الباطن، الطوطم، التواري، التماهي، هذه العناصر لا يمكن لها أن تظهر في الفلم إلا بعد ارتباطها بتصورات- الرؤية الإخراجية- لما لها من خصوصية المعالجة (تقنية + المهارة)، وكذلك لها قدرة على التحكم بقوانين التراكم داخل الخطاب السينمائي من لحظة المشهد الأول إلى الإنجاز.

---

* كاتب وناقد من المغرب.

(١) محمد البشير: عبق النافذة، قصص، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

(٢) محمد البشير: عبق النافذة، ص ٥.

(٣) ليث عبدالكريم الربيعي، الحوار المتمدن - العدد: ١٣٢٧- ٢٠٠٥/ ٩/ ٢٤.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه.



على هامش الملف

قصص نسائية من السعودية - أميمة الخميس

■ عبدالباقي أحمد خلف - سوريا

شهد المجتمع الأدبي السعودي في السنوات القليلة مشروعا ثقافيا لا يستهان به، فقد تم انجاز أعمال أدبية ولا سيما النسائية، منها خطوات متلاحقة غاية في الإبداع والاشتغال والسمو الفني.

ولا أدل على ذلك من حصول روايتين سعوديتين على جائزة بوكر العربية في سنتين متواليتين: (ترمي بشرر) لعبده خال ٢٠١٠م، وطوق الحمام لرجاء عالم ٢٠١١م.

ولم تكن القصة بأقل حظا في النتاج الأدبي، فقد قدّمت أعمال قصصية وبخاصة النسائية منها، فأبدعت هذه الأعمال في منجزها القصصي في جوانبه الفنية، وعبر أنساق مختلفة من التعبير والتجانس والثقافية. وكان قيام دوريات عربية مختلفة بطباعتها ونشرها، علامة ناجحة، ووسيلة سهلة، لتناول تلك الأعمال والاطلاع عليها.

سنلتقي في رصدنا هذا نظرة متابعة على مجموعة قصص لكاتبات سعوديات، ليتم تأكيد ما ألمحنا له، وليطلع عليه من لم تسنح له سانحة للنظر فيها مليا، وليتسنى له إمتاع النظر والفكر بتلك المشاغل الأدبية النابضة.

السرد أرض أنثوية، أميمة الخميس

ارتأت مبدعةُ المجموعة أميمة الخميس تسمية المجموعة (السرد أرض أنثوية)، تحت هذا العنوان الشفيف تتحدث القاصة في مقدمتها عن نهوض الفن والأدب في مواجهة الفناء والاندثار، معللة ذلك بأن حواء هي الأم الكبرى التي أوكلت إليها مهمة المحافظة على فعل الحياة وسير الوجود، تحاول في كل ذلك إبراز دور المرأة الحقيقي، معرّية الصورة الحسّية الخادعة التي علقت بها تاريخيا، فهي ليست مسؤولة عن الخطيئة، وليست لذة أو سلعة، بل إنها واهبة الحياة والفن والأدب، وحسب تعبيرها: (رغم كل هذا الاجتياح، ظل السرد أرضا أنثوية وفيا لنضرة جيئته الأولى)، إذ أن العمل الإبداعي بحاجة إلى تلك الروح المخلصة المتبتلة، والحب الذي لا يكون إلا لأنثى هي تماما قدسية فعل الخلق، ويأتي السرد ليبعث بومضة الحياة المتدفقة لديها شيئا تنسجه من مادة أحلامها ممزوجة بأسرار الكون.

خلع «أمل زاهد» رمل «للقاصة أمل الفاران»

تبدأ المجموعة بقصة للكاتبة السعودية

المدنية أمل زاهد بعنوان «خلع»، إذ تحاول الكاتبة في سردها الغوص في الحالة النفسية لمريضة مفترضة، لا تجد وسيلة للإلتقاء بالمحب، إلا أن تدعي العلة لتزوره في عيادته.. لتعرض نفسها عليه كطبيب مختص، لكن مشاعرها ولواعجها تغلبها لينفرط عقدها بين يديه..

ثم تتبعها قصة «رمل» للقاصة أمل الفاران، وهي أديبة سعودية حازت على جائزة الشارقة الأدبية عن روايتها «روحها الموشومة به»، استهلت قصتها بـ(رش خفيف على وجه الرمل فأشرق، سمرات البر تشبهني أو أشبهها: من مطر لا تغادر ولا تتحنى أنا سعيدة يا صديقي، الرش يغسل روحي)، تحكي فيه حديث الرمل والآلام والأماني والعلاقة بينها وتسميه الطقس المؤنث ذلك الفعل الذي إذا ضاق صدر أحدهم جدا راح للبر، يحفر حفرة صغيرة يحكي فيها ما يوجعه ويدفنه... حتى تقرر: دفن الأوجاع طقس مؤنث.

منال: أميمة الخميس

أما القصة التالية: فهي لأميمة الخميس وعنوانها «منال»، تحكي فيها قصة رسالة تأتي من صديقتها منال، وهي في كندا، لتسرد لنا عن ذكرياتها مع منال تلك التي كانت (تضيء بشرتها الزيتونية اللامعة، فتبدو كصبايا نجد اللواتي أورقن بعد سنين الطفرة، ظباء صحراوية مجلوّة بعد سنين مغدقة الربيع) يتسم النص برومانسية رقيقة «القمر هنا هو أمير الصحراء الضال حيث الوحدة والوجوم والصقيع».

وتتحدث من خلال رسالة زميلتها منال عن الأجواء الدراسية في كندا: فصول مليئة بالهنود والصينيين واليهود الذين تراهم لأول مرة، وحكاية المعلم الشاب ذي العينين الزرقاوين الحادتين حين صاح بها بعد أيام من التدريس: ما القصة؟ هل أنت غاضبة مني؟ لتعلل ذلك أنها تجمدت عندها من الخجل (وكنت بحاجة إلى مهارة لغوية فائقة تفهمه أنني للمرة الأولى آخذ العلم عن رجل، وتتفرس عيناه الزرقاوان بوجهي منتظرا الإجابة، لم أستطع بالطبع أن أخبره بكل هذا، فتحت فوقعة صمتي واختبأت بداخلها).

القطيع: تركية العمري

قصة الشاعرة والقاصة والمترجمة تركية العمري، ترسم فيها ملامح معاناة الأنثى إلى درجة نسج الخرافات والحكايات وربط ذلك بالجن... فتاة بريئة تاهت عن دربها، فوقعت في فخ معاناة لا حدود لها، تصور الكاتبة خلال ذلك النفسية الاجتماعية الظاهرة التي تجاهلت المرأة كإنسان، فوقعت في إشكالات ومفارقات مشكلة.

قصص قصيرة جداً: خيرية السقاف

أما مجموعة القصة القصيرة للقاصة خيرية السقاف، فهي محاولات عصرية لتدوين هذا الأدب الصادم والمنافس بجدارة، بل هو تأريخ جديد للقصة النسائية السعودية، فقد اختزلت الكاتبة في نصوصها عناصر الفكرة الأدبية والإيجاز اللغوي والإثارة (حين تلمست صدري

كان قلبي قد غادر ليسير في الجنازة، عندما عدت من التأبين... المدينة كانت قد ابتلعت).

قصص قصيرة جدا: زهراء الأربش

أما المجموعة الأخرى فهي للقاصة زهراء الأربش، قدمت أيضا أربع قصص قصيرة جدا في ثوب صقيل متعتنا بأهم ما يميز القصة القصيرة جدا، هذا الجنس الأدبي المنافس بعنف، وهي المتعة والقفلة اللتين ارتكزت عليهما الكاتبة بنجاح.. تقول في قصتها المعنونة «انتظار» (لا تستطيع بقاء الليل كله بجانب النافذة، واقفة تنتظر عودته المتأخرة، فتذهب وتجيء خلال الغرفة، وعند قدومه تدخل فراشها بخفة وتتظاهر بالنوم).

نداء: سعاد السعيد

عنوان قصة للأديبة سعاد السعيد، تسرد في نصها «نداء» خيالات امرأة ثكلى، فقدت وحيدها الصغير، فتغرق في بحر من المشاعر المختلطة من أوهام وحقائق تتناهب النفس المكلومة في تصوير فني مبدع، على نمط لا يحسنه أحد، ما عدا المرأة بروحها الشفافة التي لا يدركها إلا هي.. وتختم النص بـ (صراخ مصحوب بنصف ريح يخرج مني ومن العالم أجمع: ريح تختم شدتها، عجزت كما عجز الظلام والأنوار والسكون والضجيج وكل المتناقضات أن توقظ طفلي المتجمد...).

السمكة والبحر: شريفة الشملان

في هذه القصة تذهب الكاتبة شريفة الشملان منحىً غاية في السمو والرقة والإبداع، حين تستنطق الكائن الحيواني، فتقص حكاياتها بشاطئ البحر الهادر، لتحلم بلقاء سمكة أنثى جميلة ربما/عروس البحر/ لتقلها معها إلى عالمها البحري الخاص (عروس لها عينا غزال، وشعر مسدل على ظهرها، عابثة الموج، رفعت نصفها الأسفل بيديها، وجلست جانبي، وراحت تجاذبني أطراف الحديث، إنها سيدة هذا الشاطئ الممتد إلى ما شاء الله..).

تحاول الكاتبة عبر ذلك استنطاق/أنسنة/ السمكة، لتجري حوارا تنزّل فيه الحيوان منزل الإنسان العاقل الناطق.. يدعو إلى احترام البيئة/ البحر/وحمايته من تخريب الإنسان/غواصات - نفايات - طاقات نووية/ فتدعو القاصة أن تكتب عن ذلك في الصحف، أما الكاتبة فتحدثها عن آلام إنسان اليوم، وأحلام الأطفال.. لكنها بعد هذا الحوار الممتع تفاجأ بأنها تقفز من حلم لذيذ (لم أفرك عيني، كنت أشد على اللؤلؤة بيدي، ولكني عندما ألقيت نظرة.. كانت يدي تشكو الفراغ.).

والشملان تؤرخ عبر ذلك لمرحلة جديدة للقصة النسوية.. غاية في السمو والفن والشفافية والإبداع..

طقس ونيران: شمس علي

قصة مجدولة من نيران وأحلام نسائية

محروقة، تلك هي القصة التي تدونها بدموع النسوة.. الكاتبة والقاصة شمس علي تصف فيها طقسا أحسائيا مندثرا، حيث تلتمّ النسوة حول نار مشتعلة، فيتراقصن من حول الحريق الملتهب بأقدام تخفق على الأرض طلبا لطرد النحس، والنسوة من اللاتي غادرهن أزواجهن فأبقوا لديهن أملا دفينا يتعلقن به، فإحداهن (تضحك عيناها للذكرى العتيقة حينما جاء به الجمال،الرجل البدوي ذو الضفيرتين، والثوب المجنح، بمشقة استطاع أن ينيخ جمله في زقاقهم الضيق.).

ترصد الكاتبة حكايا النساء ومعاناتهن في نماذج متشابهة ومتقاربة من السيب، واللامسئولية، والانهزام، والتفلت، والانحسار.. ليست إلا المرأة المسكينة محمّلة بالهم والأطفال اللذين تركهما لها الزوج المنفلت من واجباته...

تلك هي المفارقة التي تريد الكاتبة أن تصل بنا لشاطئها المزدان بالفجع والويل والتناقضات البائسة.

قتلها: فاطمة العتيبي

تؤثر قريحة فاطمة العتيبي صورة الإبداع والاشتغال الممزوجة بالحب والألم، حين تصف آلام الأنثى وسط بيئة اجتماعية، لتسجل همسات الأنثى وتنهداتها الخافتة في بيئة النخيل ورطبه المرهف العذوبة (النخيل تستطيل ويعذب رطبها، وكانت مثلها تنمو بصمت ورطبها يكبر وسط الأثواب الفضفاضة من دون أن يدري عنه أحد.).

تحكي القاصة بحذقة ودربة تامة المراحل المتتابعة، منذ أن كانت الدكاكين الصغيرة تبتاع منها النساء الكبيرات كحلهن العربي، المعبأ في زجاجات صغيرة، إلى أن صارت الدكاكين تجلب طلاء أحمر للشفاه، إذ استعاضت به نسوة القرية عن الديرم، تلك الأعواد اللاذعة التي تطيل النساء وضعها بين شفاههن.. لكسب حمرة قانية. وسط ذلك كان هناك شاب وسيم يسدل شعره على جبينه، أما هي فكانت نائية بعيدة تجلس عند نخلتها التي تشبهها، تمشط شعرها الأسود الطويل.. تفرقه فرقتين. وتمضي الأيام رخية سهلة في تلك البيئة الاجتماعية الطافحة بالحياة والأنوثة، وقد برعت الكاتبة في تشبيه البطلة بالنخلة في الطول والبساقة وانسياب خصلات الرأس بعنفوان، لكن النخل باق.. والإنسان متحرك يضج بالحياة والحيوية، وتأخذ دورة الحياة حاجتها من النسغ والزهر غير مبال بشيء، النخيل في قشره وجذعه، والإنسان في دمه، فيزهر الطلع، وينفج النبق في الجسد الخافق ولا يوقفها غير (رصاصة الموت تسكن في صدرها المخبوء خلف فضفاض الثياب).

شموع الفراولة: فوزية الحربي

تنسج فيها القاصة فوزية الحربي حكاية حب كان، فغدا روحا مهيمنة يلبسها ولا يكاد يدعها، تلك الروح الساكنة في شموع الفراولة لا تبرحها، أو الكامنة في الكأس الفارغ مرمزة به للقلب الفارغ.. هكذا يبدو للوهلة الأولى، لكنها

لا ترضى بذلك.. فها هو الكأس يحمل رائحة عطرِهِ العابق، والقلب معذبٌ لم ينس لحظات الروح في نشوتها وتوهجها، بل تقرأ في عينيه بإجادة تامة آثار الإنسان ووشوشاته الحالمة.

حرية: ليلى الأحيدب

في هذه القصة، تدون ليلى حكايا الحب وآثاره العاطفية الطاغية، التي لا تبرح تأخذ بصاحبه، تسجل لحظات الهياج الإنساني، متسمة تلك المشاعر بالوفاء والإخلاص وحفظ العهد، كعادة المرأة إذا سقطت في هاوية الخيانة والمعاناة.

قصص قصيرة جدا: منيرة الأزيميع

عدة قصص قصيرة للقاصة منيرة الأزيميع من مجموعتها/الطيور لا تلتفت خلفها/ وكانت هذه الكاتبة قد أنشأت جمعية أدبية بنادي الشرقية الأدبي الذي يهتم بالمواهب الصغيرة والقراءة، ويشيع ثقافة الحوار وهي محاولة جادة للإسهام في هذا الجنس الأدبي الصادم.

قمر- هناء حجازي

عنوان قصة للأديبة والكاتبة هناء حجازي من مجموعتها القصصية «بنت»، إنه حديث القمر ومناجاته (ويا قمر من الذي أيقظك من النوم الليلة، ووضع على كتفيك هذا الشال القديم، ودفع بك إلى طريق الملهى؟).

يوم طارت ابنتي: هيام المفلح

تسجل المهندسة والكاتبة في قصتها هذه لهاث الأنثى حين تغدو أمًّا تفقد ولدها.. (أركض بين الجدران وأجأر كلبؤة، وخطوط دمعي اللاهث تجأر معي...تسمّر الأطفال في أماكنهم حين رأوا هلعي ودموعي، ولم أخجل من الصراخ أمامهم بهستيرية...) لتؤرخ بذلك لحظة الإنسانية، وعلاقة الأصل بالفرع، في ساعة تصل الحالة الروحية أوجها.

رسائل مبتلّة: هيفاء الفريح

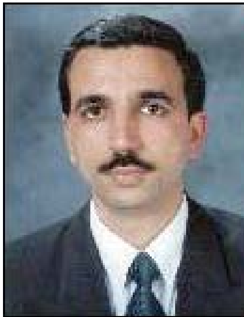
وفي الختام، تخط أنامل هيفاء الفريح مجموعة خواطر قصصية تتناول أحوال الأنثى وهمومها، في صور منتقاة ومتجاذبة.. فتارة (تتضوع رائحة دمعها الأزكى من القرنفل لحظة فتحه رسائلها تحت نجمة بعيدة عن أرض الوطن، لا يشتم ذلك العبق سوى إحساسه المسافر به نحو حضنها.. عندما كانت تهدهد بأغنية يحسده عليها كل صبية الحارة في حبهم العتيق). وفي الأخرى.. (مدت له بيمناها ميثاقا بذلك، في حين كانت الكف اليسرى مشغولة بتمرير سكين مثلمة على حبل الود الذي يربطهما معا.. لا الحبل أوصله إليها، ولا السكين قطعته.. ظل معلقا بـ«الهوى»).

مما سبق، يتبين لنا مشاركة الأديبة السعودية بنصوص وأعمال كفؤة في المشهد الأدبي المعاصر، لتفرض نفسها عبر منجزها وبقوة في ميدان الأدب والثقافة، ومن خلال سائر أجناس الأدب وفنونه، وعبر ترجمة كثير من تلك النصوص للغات العالم.. لتتطلع الشعوب على تلك الأعمال عن قرب.

"ذاكرة بلا وشاح" لحسنة القرني

مثلث إيقاعٍ روائي
لصراعات القِصاص بين المرأة والرجل

■ د. عماد علي سليم الخطيب*



ترى رواية حسنة القرني «ذاكرة بلا وشاح» - الصادرة عن دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط(1)، 1426هـ-2005م، والصفحات التي في المتن - أثناء الحديث عن الرواية - تعود إليها - صورة المرأة الضحية بأسلوب مختلف، وهي تتخذ من نظام الأسرة في المملكة العربية السعودية أرضية تُحلّل خلالها مشكلات المجتمع هناك، وتفرض تعاطفًا من نوع خاص تجاه ما تعانيه المرأة من صورة التسلُّط الذكوري، كما سمَّتها الساردة، وهي تارة تطلق الاسم صراحة فتقول:

«هممت لي نفسي إنه التسلُّط الذكوري» 9؛

ويأتي هذا الوصف على لسان (فضة) الأخت غير الشقيقة لـ (إبراهيم) وهي تصف أباها الذي كان يربط (إبراهيم) كالبهائم؛ منعًا له من رفاق السوء» 9؛ وتتكشف الأحداث التي تتمحور حول (فضة) بالإيقاع الروائي التالي:

فضة يضربها إبراهيم (الأخ غير الشقيق لها) ← تصاب فضة بالحمّى ← تأتيها الخطّابة ← يخطب (جاسر) فضة ← تظفر فضة بعشيقها جاسر الذي التقته في مزرعةٍ أثناء نزهة ← تنجب توأمه ← يموتان من إهمال الوالد (جاسر) بهما ← تخنق فضة جاسرًا لكنه لم يمت ← تنقل للمستشفى الطبي النفسي بالطائف ←

ويقتص من جاسر.

وهكذا تسير الرواية مع خط أحداث البطلة (قضة) مصوّرة طيش إبراهيم (الأخ غير الشقيق) وعنف جاسر (الزوج)، ولطافة سلسلة من صديقات قضة اللواتي سمّتهن بأسمائهن اللطيفة في معناها نسبة لاختيار اسم (جاسر بن أبي مسعود الدلال)، وهُنّ حسب الظهور؛ إضافة لأختها غير الشقيقة (منيرة): غادة، وكريمة، وريم، وعبير، ومنى، ومهرة.

وفي مشاهد تتوازى الرواية خلالها، نجد استثمار الساردة لفكرة (الألم) التي رأيناها ظاهرة مع إحساس (قضة) بالوحدة والغربة تجاه زميلاتها ومدرستها وهي تُهان على فعلٍ لا تراه يستحق الإهانة/٢٢، قرأت قضة من سوء معاملة زميلاتها ألمًا ووحدة وغربة، إلا أنّها وجدت في أختها (منيرة/ الأخت غير الشقيقة) البلسم الشافي وهي تسألها عن سبب وجع ركبتها، فقالت في نفسها إنها: «سعيدة بالألم!»/٣٨

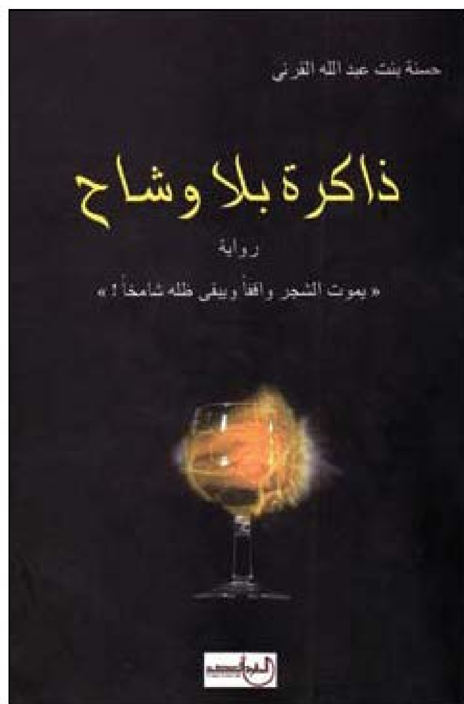
الألم الذي قرّب أختها لها، وتساءلت عن سبب سوء معاملة زميلاتها.. وبخاصة وقد تفشى سرّ مرضها بينهنّ، وقد كانت تحسبهنّ رفاق العمر!/٣٩

والخلاصة أنّ الرواية سارت لإثبات الدوال التالية:

عشق الزوجين.

الزوج تمثال إلى جانب اندفاع الزوجة.

تتحكم بعض التقاليد قبل الزواج بما قد يجري بعده.



وتقدم الرواية صورة للرُّقى والعلاج الروحاني، تقول الساردة: «وفيما أنا على هذه الحال، دخلت منيرة الغرفة ومعها بعض العزائم وماء زمزم وزيت قُرِئَ عليه»/٤٢

وكثيرًا ما كانت الساردة في «ذاكرة بلا وشاح» تُعلّل لقارئها ما تريد إيصاله دون احتراس لإمكانات المتلقي في معرفة سبب ما يجري، ومنها قولها:

«كان أبي قاسيًا معه هذه المرة، لفرط ما أمهله فلم يستقم»/٤٧

كما صنعت الساردة شخصية وهمية تجسدت بصورة (الزوايا) وكثيرًا ما تخاطبها الساردة بـ: «أيتها الزوايا» كناية لزمن استرجاع يقذف كلّ ما تحتويه الذاكرة من قصص، ويمكن أن أسميه أسلوب (مناجاة النفس) وهو الذي يتميز بالطول

واللغة، عالية الكثافة والبلاغة، كما يمكن النظر في تكرار الساردة المتقارب لاستدعائها لتلك الشخصية بين صفحتي (٩٠ - ٩١) في أكثر اللحظات إثارة في الرواية وهي تخاطب تلك الزوايا، وقد دخلت غرفتها مشتاقة لجهازها الذي أعدته العمّة/ زوجة أبيها، فاختارت ثوبًا عشبي اللون، ولا تزال تُعلّل لها، فتقول: «لعلمي أن هذا اللون يُريح النفس»/٩٠

ثم تتابع الساردة ما يمكن أن يحصل من (جاسر) وترغبه هي... إلا أن شيئًا مما أرادت لم يكن! بل تحوَّلت صورة جاهزيتها لصورة شك من جاسر، وقد صار يسألها لمَنْ كانت تتجهز! فساءت حالة مرضها وأُغمي عليها/٩١ - ٩٦.

إنَّ هذا الإيقاع بما خدمه من ارتجاع زماني أظهر ما اختبأ من صورٍ في ذاكرة أيام فضة، وقد صدرَّت غلاف روايتها بقولها: «يموت الشجر واقفًا ويبقى ظله شامخًا»/ الغلاف.

أما استثمار المكان بفضائه المفتوح على المدينة، فقد بدا ظاهرًا في الرواية، فذكرت الساردة الموطن الأصلي مدينة «الطائف» كما ذكرت مكان سكنها بعد الطائف ومشكلتها وطلاقها فعاشت في «الرياض» وفي حي «الملز»، وتلك أماكن مشهورة ومتباينة في اختلاف العادات والتقاليد، ويشاركني غير ناقدٍ الرأي بأن المكان يؤسس الحكي ويقاربه من الحقيقة. وزادت «ذاكرة بلا وشاح» بمخاطبتها الحثيثة لزوايا غرفتها التي تعرفها وتُسر لها.. وقد تبادلها الحوار أحيانًا، ولو لم تكن تتكلم قط. وهذا ما سماه غاستون باشلار (جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط(٦)، ٢٠٠٦م، ص ٧٧) بـ (بيت الحلم)، فنقيس هنا عليه ونسمي زوايا القرني بـ (غرفة أحلام الساردة التي تخاطب الزوايا)، يقول باشلار: «في بعض الأحيان، يكون بيت المستقبل أحسن بناء وأكثر ضوءا وأكبر من كل بيوت الماضي، فتصبح صورة بيت الحلم مواجهة ومعارضة لبيت الطفولة. وفي أواخر حياتنا نردد القول بشجاعة صلبة - داخل بيوتنا أو غرفتنا - بأننا سوف نفعل ما لم نفعله حتى الآن.. وعلى حلم البيت أن يحقق شرطين هما: الكبرياء والعقل، وهذا ما حصل مع ساردة «ذاكرة بلا وشاح» وهي تخاطب زوايا غرفتها التي تعرفها جيدًا وتألفها وتخفي لها ما لا تريد أن يعرفه الآخر، بل وسرهما معًا دفين.

أما صورة الشك التي أظهرها (جاسر)، فهي صورة مسروقة ومفتعلة في الرواية وغير مقنعة، إلا إن ارتبطت بالتشويه الذي ألحقته الساردة بتلك الشخصية/٩٩. فجاسر خرّيج سجن/٨١، وبارد في الفراش/٨٦ ولا يفهم لغة الجسد/٩٠، وشكّاك/٩٩، ويتعاطى المخدرَّات/١٠٣. وهو بذا لم يبق له من يتعاطف معه.

وتمتلئ رواية القرني بالصور الفنية المصنوعة لشد انتباه القارئ نحو فنية تمتلكها الروائية وتدافع عن رأيها بها، ومن تلك الصور قولها عن العمة (زوجة أبيها) وقد أخذت تقنعها بأن الروح الشريرة التي تسكنها، سوف تذهب بمجرد زواجها من أي رجل! فتقول: «وفي ذلك

اليوم أسلمتُ نفسي لها.. وتلك هي الحقيقة التي أجهضتها بيدي.. تلك ظننتها من فرط جهلي تريد أن تأوي إليّ. أنا التي مضغتني الأحزان، وابتلعتني، ثم ما لبثت أن سارعت في تقيئي لأصب في وعاء المرض والإهانة من إبراهيم» (٦٩ – ٧٠).

فتشوّهت صورة الرجل في «ذاكرة بلا وشاح» لصالح المرأة وتلميع صورتها، وقد جرى القِصاص من صورة الرجل لصالح صورة المرأة المسكينة التي لا حول لها ولا قُوَّة. وقد وافقني في الرأي غير ناقد مهتم، منهم معجب العدواني في (الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي بحائل، ط(١)، ٢٠٠٩م، ص ١٥٠ – ١٥١)، الذي درس العلاقة الزوجية ولغة الحوار بين الشخصيات في رواية رجاء عالم «طريق الحرير»، ودرس تَجَلي الذكر كعلامة نصية توحي بالخطر، لا سيما في الخطاب المنقول عن الأنثى بوصفها مصدرًا لإرشاد بنات جنسها، على حد تعبيره، كما جلّى هذه الفكرة حسين المناصرة في (ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، دار الفارابي، بيروت، ط(١)، ٢٠٠٨م، ص ١٦٨ – ١٦٩) في دراسته للذاكرة النسوية التي تمتلك العداء أو الحسد للجنس الآخر (الذكر)، من خلال نقده لمعالم هذه الذاكرة في قراءته لروايات ليلى الجهني (الأرض اليباب)، وقماشة العليان (أنثى العنكبوت)، ونورة الغامدي (وجهة البوصلة)، فتقدم الأخيرة صورة للمراة الضحية في عالم الرجال من خلال تجربة مأساوية عاشتها البطلة وصديقتها/ قريبتها «فضة».

وقد استدعت ساردة «ذاكرة بلا وشاح» صورة الأخ غير الشقيق لـ(فضة)، وشقيق (منيرة)، وجعلته يعيش مع الخمر/١٨، وإلى الإيقاع الذي رسمته تلك الشخصية وتسلسل أحداثها الذي نراه مرسومًا كما يلي:/١٨ ← ٤٩

منيرة + فضة + إبراهيم أشقاء من أب وأمين وفضة هي غير الشقيقة لهما	←	تربّي إبراهيم بفوقية الرجل الوحيد للبيت ورضع من أمه، وتعلّم من والده الخوف على أختيه من العيب والعار	←	عاش إبراهيم مع رفاق السوء	←	يضربه والده ويربطه كالبهائم منعًا له من مرافقة رفاق السوء	←	يُعامل فضة بقسوة الرجل الآمر الناهي	←	يستقيم إبراهيم ويتصالح مع أختيه ويطلب مسامحتهما

وظهرت خلال قصة (إبراهيم) في الرواية إشارات لصورة الأب الذي لم تستثنه الساردة من إحساسه الرجولي، وأنه يغالط نفسه أحيانًا في اتباع بعض قوانين الرجولية كما يعتقد/١٩.

وتحدَّثت الساردة عن منطق الفوقية/١٩، والمنطق الذكوري/١٧، والتسلُّط الذكوري أثناء حديثها عن ثلاثة شخوص (إبراهيم، وجاسر، ووالدها)، وفي إيقاع روائي متسلسل تستطيع خلاله أن تتكشف الظلم الذي عاشته (فضة) و(منيرة) في أسرتيهما، و(فضة) على وجه الخصوص لأن زمن استرجاع الأحداث يُلخص حكايتها.

وأخذ الحديث عن التسلُّط الذكوري صفحات طويلة، ضمن الأحداث، كانت من (١٧) ← إلى (٩٨). وبدأ الحديث عن (إبراهيم) ← يصب جام غضبه الذكوري على أختيه ← تلمس أختا إبراهيم بذور الفوقية فيه من صغره ← وبانحرافه تظهر سلطة الأب الذكورية فوق سلطته ← يضربه أبوه ← يستقيم أمره ← يطلب العفو.

أما الوالد فقد ظهر أنه من زرع بذور الفوقية لإبراهيم، وبأنه تغاضى عن مرافقته لرفاق السوء مادام أن الرجولة لا يعيبها شيء طالما هي فوق الثوابت/١٩.

ومشت أحداث الرواية بصورة قطع مشهد الأب، ليعود من جديد وهو يحاسب ابنه على تقصيره ويربطه كالبهائم، وتحاول فضة ثنيه، إلا أن أمر الأب ينفذ/٤٩. وتوافق الساردة منطقة الذكوري حين أمر العمة بتحضير فضة كي يراها جاسر/٧٢.

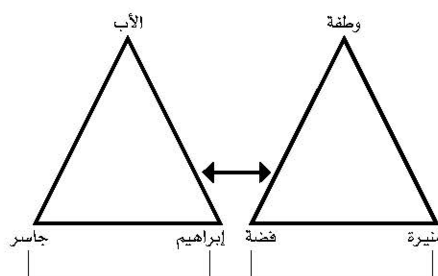
أما (جاسر) زوج (فضة) فهو الشاب الذي التقته في مزرعة العمدة/٤٢.

← ومن خلال تيار الوعي تقفز فكرة ركوع فضة للذكورة والفحولة، مثل (منيرة) الأخت الصغرى التي تجيد الانحناء لهذا الجنس المتعالي - كما تقول الساردة -/٥٠، ونقرأ سردها: «ويحي إنه رجل، ولكن كيف إذا أشعر بالرغبة للنظر في وجهه؟ هل حان وقت ركوعي للذكورة والفحولة من أجل خافق يخفق بقلبي؟» (١١/٥١).

وتمشي الأحداث نحو إحساس (فضة) بحبها لـ (جاسر)، ووقفت الساردة من (الحب) موقفًا متجاذبًا:

حب فضة لأخيها إبراهيم وشفقتها عليه وهو مربوط بفناء المنزل كالبهائم	←	استدعاها للتفكير	←	في حبها للشاب الذي التقته في المزرعة

فالعواطف لا تتجزَّأ. وتصنع الساردة قَطْعًا في الأحداث لصالح قصة (فضة) مع زميلاتها، ومعلمتها، وعمتها (زوجة والدها). ومن القصة استجلبت الساردة مشهد الخطَّابة (وطفة) وهي تطرق باب منزل (فضة) لخطبتها إلى (جاسر بن أبي مسعود الدلال). وجاء مثلث الإيقاع الروائي منتظمًا هكذا:



فشخصية (منيرة) ترضخ لمنطق رجل البيت وتنحني للذكورة. وتنحني فضة لحبها وتقبل (جاسر) زوجًا. وتنحني (وطفة) لعادات الخطبة التي يفرضها الأب وتتفحص وجه فضة؛ فممنوع على جاسر أن يراها أو يعرف وجهها.. وهي من سيقوم بهذه المهمة، لكن الأب يخالف العادات ويسمح برؤية جاسر لفضة رؤية خاطفة، وتسير الأحداث نحو ليلة الزفاف وتظهر أن (جاسرًا) تمثال حجري، وشكاك، وجاهل بفنون الحب(٨٠).

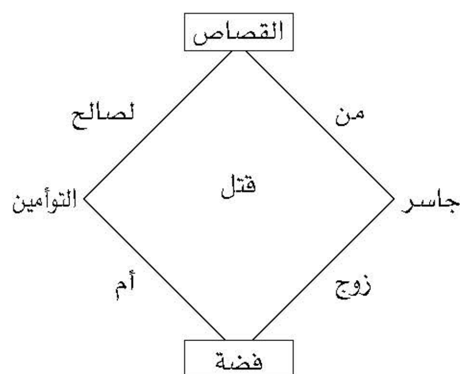
ثم يتسبب (جاسر) في موت توأمه؛ بشكّه غير المبرر بفضة، ثم يلاقي جزاءه بالقصاص منه. وخلال سرد أحداث الزوجين/٧٦ بدا الإيقاع الروائي خادمًا لفضة التي تفاجأت بتمثالها الجديد ومنطقه الذكوري الذي لا يسمح له البوح إلا لمن ليست له!/٧٨، وتقول الساردة عن هذا: «طاغوت الذكورة والفحولة يُسيطر عليه» (٧٩/١١).

وتقول: «ترى ماذا تخبئه لي الأيام مع هذا التمثال الحجري؟»/٨٠

وعن الحب تقول: «فأنا بقدر كبريائه الذكوري أعتقد أنه أحبني، لكنه لن يقولها لي فهو رجل!»/٨١،

وجاء إيقاع الرواية الخاص بجاسر كما يلي: غير مرتب في البيت ← لا يظهر مشاعره تجاه زوجه ← غير محافظ على الصلاة ← يهرب كثيرًا من المنزل ← شكّاك ← لا ينسجم في الفكر ولا في المشاعر مع فضة.

ثم يأتي القِصاص في رواية القرني جزاءً لجاسر على إهماله وتسببه في قتل توأمه من (فضة)/١٠٥، فيكون مثلث القصاص المنطوق به في الرواية قد تشكل على النحو الذي يمكن رسمه هكذا:



فيكون القصاص لصالح (فضة) التي فقدت توأمها، مع اعتراضها أنها فيما بعد أصبحت المدعوة بالمطلّقة/١٠٥، وإذا ما فهمنا البعد الآخر لوجه (القصاص)، فإننا نرى الدنيا تقتصّ لفضة؛ وقد شُفِيَت من مرضها النفسي، وعادت لها حياتها الجامعية، وعاد لها جو العشق، واقتربت من تكوين أسرةٍ جديدةٍ مرّة أخرى.

* أكاديمي بجامعة الملك سعود.

لأني أشتاق إليك - سناء أبو شرار

السجنُ بوصفه نافذةً للخلاص!

■ هيا صالح*

تقوم رواية «لأني أشتاق إليك» لسناء أبو شرار (دار الهلال، القاهرة، ٢٠١٢م)، على سرد قصة واقعية في إطارها المجمل، تخيُّلية في تفاصيلها، إذ استوحت الكاتبة قصتها من خبر تداولته الصحافة حول رفض سجينتين مغادرة السجن رغم انتهاء مدة محكوميتهما.

زارت الكاتبة السجينتين وقابلتهما بفضول الراغب في المعرفة، لتبدأ بعد ذلك تشكيل عالم روايتها القائم على تناوب السرد بضمير المتكلم بين الشخصيتين الرئيستين: «جميلة» التي أقدمت على قتل الرجل الذي أوقعها في شراك حبه ثم خدعها، و«نجوى» الفتاة اللقيطة التي تُقْدِم أيضاً على قتل رجل عانت من قسوته الكثير.

وفي خضم ذلك، تقدّم الروائية نماذج نسائية أخرى داخل السجن، مثل «زهرة» التي يلقّبها الجميع بـ«القاتلة»، إذ لم تتردد في إنهاء حياة زوجها الذي يكبرها في السن كثيراً، لتتخلص من جبروته وتسلّطه، وقتّل طفلها منه أيضاً. يُحكم عليها بالإعدام، وبينما تظل متماسكة أمام الجميع، فإنها تنهار من البكاء عندما تتبادل الحديث مع «نجوى»، معترفةً: «أنا خائفة من الموت، خصوصاً أنه موت مُرّ صعب، لكنني أعطيت هذا الموت المرّ لابني، قتلتُه بيدَيَّ هاتين.. الأسوأ من جريمتي هو أنني لا أشعر بالندم، ولا أشعر بأي شيء، كأنني إنسانة ميتة المشاعر، لكنني أعلم أنني لو عدت للحياة معهما، فسوف أكرر جريمتي مرة أخرى» (ص ٥١).

وفي هذه النماذج وسواها، تطرح الرواية سؤالها العميق والصادم بشقّيه: من المجرم الحقيقي؟ ومن الضحية؟

فقد وقعت «جميلة» في شرك إغراء الرجل لها وتعلّقها به، وهي بعدُ في مقتبل العمر، فمنحته بدافع الحب كل ما تملك، ولم تَحْظَ منه بشيء سوى القهر والألم، فيما هو يستغلّ مشاعرها وعواطفها الجيّاشة بطريقة منفّرة. ثم تُوَدَع السجنَ

بعد جريمتها، لكن أهله وأهلها لا يرضيهم ما نالته من عقابٍ وفق القانون، وينتظرون خروجها ليعاقبوها على طريقتهم: إنهاء حياتها: «هل أنا قاتلة؟ أم شريكة بجريمة قتل؟ لو أنني كنتُ قاتلة أو شريكة لاعترفت على الأقل لنفسي بهذه الجريمة، ولشعرتُ بالندم، وأنني أستحق هذه العقوبة، ولكن في أعماقي لا أشعر بجريمتي، ولا أشعر أنني مذنبة. هل فقدتُ ذاكرتي؟ أم إنه قتلني قتلاً روحياً قبل أن أقتله أو أكون شريكة في قتله جسدياً؟ هل فقدتُ ذاكرتي، أم فقدتُ قدرتي على الشعور بأي مشاعر؟» (ص ١٧).


سناء أبو شرار

أما «نجوى»، فهي فتاةٌ لقيطة لا أهل لها، تعاني من قسوة الحياة ونظرة المجتمع القائمة على الريبة والشكّ والازدراء، حتى إنها لم تعد تتمكن من تدبير لقمة عيشها ولو كان بالعمل خادمةً في البيوت. والمفارقة أنها حين تقْدم على القتل ويتم اعتقالها، فإن أولّ شعورٍ يعتريها هو الأمان، إذ تبدو على يقين بأن هناك مَن هو مسؤول عن تدبير أمورها دون الحاجة لأن تُذَلّ وتُهان على الطرقات بحثاً عن لقمة العيش: «مَن مثلي لا يرغب أحد باقتنائها، وحين أجلس على رصيفٍ ما في ليلة مقمرة أرقب النجوم وأتذكر دون أن أنسى أنني هذا الشيء الذي لم يرغب أحد بالاحتفاظ به أو بالتقاطه، أنظر حولي فأجد الكون كله باكياً حتى النجوم التي في السماء، دون كلمات أسأل تلك التي أحضرتني إلى هذا الوجود: لماذا؟ وبأي ذنب؟» (ص ٢٢).

خشية «جميلة» من أن تُقتل، وخشية «نجوى» من أن تعود يتلقّفها الضياع بعد خروج كلتيهما من السجن، هو ما دفعهما إلى الطلب من إدارة السجن البقاء فيه حتى الممات.

ومن ثم، تبدأن كتابة مذكراتهما التي مزجت بين الواقعي الذي عاشتاه وعايشتاه، والمتخيَّل الذي تتوقان إلى تحقُّقه. إذ يقوم بناءُ الرواية على التناوب في السرد بين هاتين الشخصيتين؛ مرة تروي هذه، ومرة تلك.. مع التركيز في كل مرة على كتابة رقم السجينة لصقاً باسمها، فـ«جميلة» هي المقيمة رقم (٧٤٥) و«نجوى» هي السجينة رقم (٥٦٥)، ليبدو الرقم جزءاً من الاسم يُستعاض به عن اسم العائلة، أو أي ارتباط آخر بالسلالة الآدمية: «هنا يتساوى الشباب والشيخوخة والمرض والصحة والحزن والسعادة لأن السجن يزيل كل الفوارق، ويتحول كل من يدخله إلى رقم وملف، لا جدوى من مراقبة التجاعيد التي تزداد عمقاً في كل عام، ولا جدوى من الشكوى من وهن الشيخوخة، ولا فرق بين فرح غامر وحزن دائم لأن كل هذه المعاني لا قيمة لها إلا هناك، على الطرف الآخر، حيث تحيا حرية الروح والجسد» (ص ٥).

في أوراقهما، تستعيد البطلتان ذكرياتٍ أحداث عاشتاها قبل دخول السجن، كما تبدعان من خيالهما حكاياتٍ وتفاصيلَ، ليبدو هذا المنحى بمثابة حبلٍ سرِّي -على ضآلته ووهنه- يَحُول دون أن تفقدا ما تبقّى من إنسانيتهما، وحتى تظلا قادرتَين على مواصلة الحياة وراء القضبان.

الحوار التالي بين السجينتين يوضح فكرةً ما اتفقتا على تنفيذه:

«جميلة: أيتها الغبية، اكتبي عن أحلام لن تتحقق، وعن حب لن يحصل، وعن آمال كبيرة في صدرك، ولكن لن تكون عديمة الوجود في الواقع..

عموماً أنتِ مترددة وجبانة، وسوف أبدأ من يوم غد بكتابة كل ما يدور بخلدي، حتى لو كان أوهاماً وأحلاماً، لكنني سأكتب وأكتب إلى أن...

- إلى أن ماذا؟

- إلى أن تتحول الكتابة إلى أهل ووطن وحبيب..

- لكنها قد تجعلكِ تفتقدين كل هذا وأكثر، وتزداد معاناتك..

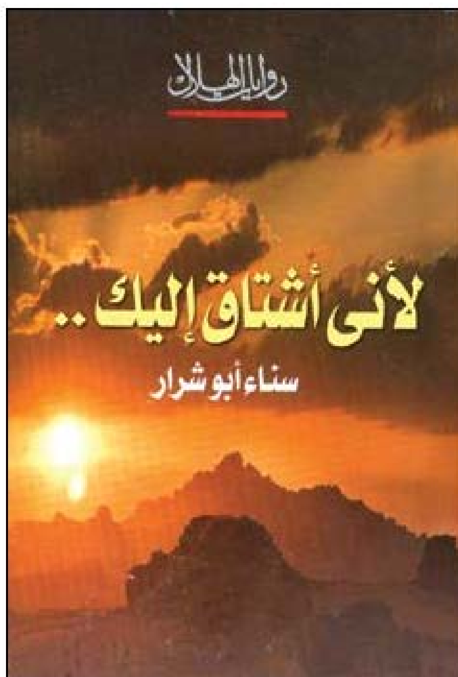
- اسمعي، لقد فكرتُ بكل هذا، وقررتُ أنني أريد أن أكتب مهما كانت النتيجة.. أريد أن أشعر أنني ما أزال على قيد الحياة.

- لكنكِ على قيد الحياة، حتى لو كانت هذه الحياة في السجن..

- أنتِ مخطئة، مَن يدخل السجن يدرك أنه لم يعد على قيد الحياة» (ص ١٤).

هذا ما يفسّر اتخاذ الرواية من السجن مكاناً لأحداثها الرئيسة والمفصلية، حيث تتشكل يوميات السجينات من التفاصيل الصغيرة، والنقاشات التي تدور بينهن ليعبّرن من خلالها عن أفكارهن وأحلامهن، وليلامسن ولو للحظات قليلة، عتباتِ الفرح، ويشعرن أن ثمة من يشاطرهن الألم، ولو كان هو نفسه يحتاج إلى من يشاطره ألمه أيضاً..

في السجن تعي الذات الإنسانية حقيقة وجودها، وطبيعتها الإنسانية الخالصة والمجردة من الأطماع والنفاق، فالذات المقيدة لا تملك سوى أحلامها الصغيرة وذكرياتها البعيدة التي تشكل الخيط الرفيع الذي يبقيها على قيد الوجود: «الأنفاس بطيئة، ولكن الذكريات دافقة وتتكرر في كل ليلة، وفي كل تُقَلّب على الفراش الضيق. هنا الذكرى عالم حيّ، ولا بد أن يكون



حياً كي لا تفرق الحياة بالموت، وبين كل الأشياء الصامتة والجافة والغريبة تصبح الذكرى هي الصوت والانتماء والخيط الرفيع ما بين الغياب والحضور، وبين الزوال والبقاء» (ص ٥).

عالم السجن المبنيّ على التفاصيل الصغيرة والأحلام والذكريات، هو نفسه المفتوح، بنافذته الضيقة، على عالم آخر، حيث كونٌ فسيح في أعين السجينات، لكنه يقبع خارج الجدران. وفي السياق، تتشاجر هؤلاء السجينات حول أيٍّ منهن أحقّ بالجلوس أمام النافذة أولاً، ثم يتّفقن على أن يتداوَرْنَ على ذلك، إذ النافذةُ هنا تتحول إلى عالم واسع، كلٌّ منهن ترغب أن تكون جزءاً منه ولو عبر نظرات ضائعة في فضاء المدينة الواسع. تقول نجوى: «المكان في السجن.. لا أستطيع أن أراقب نفسي حين أجلس خلف النافذة، لكنني أستطيع مراقبتهن وأرى دموعاً غزيرة أو ابتسامة عابرة أو صمتاً مطبَقاً.. بهذه اللحظات أدرك أن السجن شيء صعب.. صعب» (ص ٢٤).

من هذه النافذة/ رمز الأمل، تُغْني الروائية نصَّها بالمتخيَّل، حيث تصنع كلٌّ واحدة من هاتين السجينتين عالمها الذي تتوق إليه وتعيشه في خيالها، حيث الروح منطلقة خارج أسوار السجن الذي يقيد الجسد، وعملية التخيُّل تلك هي ما تحقق لكلٍّ من البطلتين شيئاً من رضا النفس. فـ«جميلة» تتجول روحها في ربوع البلاد، تعاود زيارة الأماكن التي كثيراً ما أحبّتها، لتكتب ما تراه فوق أوراق مذكراتها بلغة شفافة عذبة: «الرمال الوردية من حولي تبدو ممتدة منبسطة ما بين الجبال الصخرية ووردية اللون، ولشدة نعومتها تبدو كأنها ثوب حريري وردي يكسو قاعدة الجبال، فتظهر الجبال أكثر تألقاً وجمالاً بثوبها الوردي الذي يمتد واسعاً تحتها» (ص ٩٢).

كذلك، تمكنت الروائية من النفاذ إلى أعماق الشخصيتين اللتين تكتبهما أو تكتب عنهما، لتعبّر بعمق عن مشاعرهما ومعاناتهما النفسية والاجتماعية والعاطفية والأخلاقية؛ راصدةً أفعالهما وردود أفعالهما، ومحلّلةً الأفكار التي تتوارد بخاطر كلّ منهما، وما يخالطها من أحلام وآمال ومشاعر.

وإذا كانت المذكرات التي اتفقت السجينتان على كتابتها، بداية الطريق للتصالح مع الذات، فإن هذه المذكرات تفشل في مسعاها، وتصير عبئاً ثقيلاً على كلٍّ منهما؛ لذا، تقرر «نجوى» التوقف عن كتابة مذكراتها لأنها، كما تروي بلسانها: «أكتشف أنني لم أعثر على ذاتي، وأن أوراقي أول من أخبرني أنني ما أزال ضائعة، رغم أنني مسجونة، وأشعر بجسدي وروحي، لكنني لست هنا ولا في أي مكان، لأنني فاقدة الاتصال الحقيقي بهذا الوجود» (ص ١٢١).

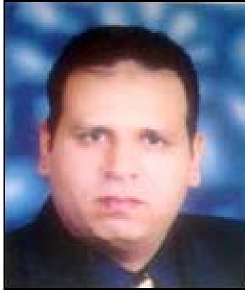
أما «جميلة» التي تكتب عن رحلاتها مع والدها في ربوع البلاد، فإنها تشتاق في النهاية إلى أن تلمس تلك الأماكن وأن تعيش فيها، وهو الأمر الذي يضاعف الألم في نفسها، فتقرر هي الأخرى، التوقف عن الكتابة: «هل أنا نادمة لأنني كتبت هذه الأوراق التي قادتني إلى أعماق ذاكرتي وأيقظت الشوق والألم والحزن والقهر؟ أم إنني لم أعد أستطيع أن أكتب كي أحتمل حياتي في السجن، لأن هذه الأوراق شكلت حياة أخرى لي رغم وجودي هنا بين هذه الجدران؟ تأملتُ أوراقي، ومن بين كل السطور لم أرَ سوى وجه والدي، وشوقي له وخوفي منه. هو يتمنى موتي وأنا أتمنى لو أراه لدقائق وأن يضمّني إلى صدره ولو لثوانٍ، ثم أرحل عن هذا الوجود» (ص ١٢٩).

وأخيراً، وبعد أن تفشل المذكرات في تحقيق راحة النفس والرضا لـ«نجوى» و«جميلة»، تحاول البطلتان البحث عمّا يمكّنهما من بلوغ مرتبة الطمأنينة والسكينة، فتلجآن إلى الله، صاحب العدل المطلق، والقادر وحده على إنصافهن. وها هو مشهدٌ بعينه لَخير تمثيلٍ على ذلك: «نجوى» تقرأ في المصحف الذي تركته لها «زهرة» قبل أن تُساق إلى الإعدام، فتراها «جميلة» على هذه الهيئة، وتطلب منها أن تعرّفها بهذا العالم علّ راحةَ النفس تتحقق لها، فتخبرها «نجوى» أن البشر لا يَنْسون ولا يَغفرون، لكن الله هو الغفور الكريم، وهو الذي يبدّل السيئات بالحسنات، عندها تطلب منها «جميلة»: «أريد أن تساعديني في الوصول إلى الله.. عسى أن أجد سكينتي حيث وجدتِها أنتِ».

* كاتبة من الأردن.

إشكالية الحداثة
وما بعدها في الرواية العربية
(رؤية متوازنة)

■ د. محمود عبد الحافظ*



يقول «جان بودريار»: تتجلى إشكاليات الحداثة وتناقضاتها بمنتهى القوة في المجتمعات التي يكون تاريخها السياسي صادمًا، بسبب الاستعمار أو غيره من المتغيرات الجغرافية والتاريخية لهذه المجتمعات. وينسحب هذا السياق على مجتمعاتنا العربية بمنتهى القوة، فضلًا عن متغيرات أخرى، ربما يجيد بعض النخب قراءتها في هذه المجتمعات.

فمما لا شك فيه أن الحداثة في الغرب بدأت علمية، ثم انداحت في شتى أمور الحياة بما فيها الحياة الأدبية؛ فكان ميلادها طبيعيًا، ونشأتها سوية بمفهوم التربويين، وهذا ما لم يحدث في البيئة العربية من بعيد أو قريب؛ ما زاد في هوة الخلاف ومساحة التناقض.

فالحداثة في الغرب على مستوى نضجها مقارنة بمجتمعاتنا العربية تحمل كثيرًا من المتناقضات، انطلاقًا من الفلسفات والأيدلوجيات التي انطلقت منها، مرورًا بتفسيرها وتأطيرها وتطورها لاحقًا.

فمن التناقضات الأساسية التي وقع فيها الحداثيون الغربيون اعتبارهم أن الحداثة هي انقطاع للمعرفة الآنية؛ لأن مصادر المعرفة الحداثية هي اللغة البكر التي تنطلق من تمرد غير متناه على كل ما هو ثابت، نظير تأسيس وتأطير أنساق معرفية جديدة تحمل في طياتها الرفض دون التمنع والخلخلة دون الاستقرار؛ فجدة المعرفة وحداثتها شرط أساس لنسف سوابقها ولواحقها. وهذا يعني أن الحداثة رحلة انتهاك أبدية تحت شعار أن الإبداع عقيدته التمرد المطلق(1).

وفضلاً عن أن هذا المنطق يخالف الفطرة وثوابت العقيدة، فهو أيضًا تناقض علمي لمن جعل منهم العلم عقيدته، والدليل على ذلك أن الحداثة كما سلف ذكره عندما نشأت في الغرب، فإنها قد نبتت من رحم الحداثة العلمية، ثم تمردت على كل شيء، فبدأت بتعاليم الكنيسة، ثم طالت شتى شؤون الحياة. وحري بالقول إن العلم الذي ولدت منه الحداثة لا ينسخ الماضي العلمي تمامًا؛ فالباحث يبدأ من حيث انتهى غيره، لأن أساس العلم هو التراكمية والبناء حتى وإن أثبتت الحداثة العلمية خطأ ما قبلها، فإنها تبقي عليه كأحد ملامح الاستشهاد على صحة الحاضر، وجزء من بنائية المستقبل التي تستمد ثباتها من الماضي والحاضر.

وعودًا على بدء.. فإن إشكالية الحداثة وتناقضاتها في مجتمعاتنا العربية تبدو أكثر فجاجة وقبحًا لكثير من الأسباب، يعد أهمها أن روافد الحداثة الغربية افتقدناها جملة وتفصيلًا في مجتمعاتنا العربية؛ فالحداثة في مجتمعاتنا العربية بدأت في الأدب، وهذا يناقض الأيدلوجيات التي انطلقت منها الحداثة الغربية التي فعّلت العلم في تعبيد العقول ورصف القرائح والأفكار؛ ما مهّد لتوطين الحداثة في شتى مظاهر السلوك الإنساني بما فيها الأدب.

ولأن الكنيسة الغربية كانت سيطرتها على الواقع الغربي في عقود متوالية قمعية، لا تقوم على المنطق الذي يقبله العقل، ولا يخالف الفطرة، إذ مارس رجال الكنيسة إبان ذلك الوقت ممارسات قمعية تتنافى مع لغة العلم، كما أرخ لها كثير من العلماء والأدباء الغربيين وصار التحرر من براثنها أمرًا ضروريًا سعت إليه جميع طوائف المجتمع الغربي في ذلك الوقت، وتبنته على مراحل مختلفة جميع مؤسسات الدولة.

والوضع في عالمنا العربي يغاير ذلك تمامًا؛ فلم يكن لدينا متزامنًا مع الغرب نهضة علمية تكنولوجية تؤسس للمنهج العلمي، أو يتمخض عنها ثورة صناعية أو تقنية حديثة، فأضحى دعاة الحداثة في عالمنا العربي منذ بدايات القرن العشرين يدّعون ادعاءً أجوف بإقامة جسور تواصل مع الحداثة الغربية، متناسين أن الهوة بين الواقعين سحيقة. ومن الغريب أن الشيء الذي يدركونه حقيقة لا وهمًا أن الإصرار على نقل أنساق الحداثة الغربية إلى واقعنا العربي، سيزيد من مساحة العزلة والانزواء للنخبة داخل المجتمع، ويخلق صراعًا محتدمًا يزكيه شعور بالتعالي من جانب.. واتهام بالتغريب والشيطنة من جانب آخر.

لقد تبنت طبقة من حملة المؤهلات العلمية العالمية وغيرهم فكرة الترويج للفكر الحداثي الغربي ومذاهبه وأيدلوجياته، عبر التنقل من منهج إلى الآخر، ومن انقطاع ثقافي إلى انقطاعات شاملة عن الثوابت في الثقافة والتاريخ؛ فقد استبدلت هذه الطبقة بالهوية الواضحة هويات متعددة، زعزعت الثوابت وخلخلت الاستقرار النفسي والفكري، وأزالت الشعور بالانتماء الحقيقي لأي شيء. وبات هؤلاء يسبحون عبر أثير الأسئلة مفتوحة النهايات التي تنطوي على النفي وتجاوزه في النَّفَس الواحد.

وفي ظل كل ذلك نسي أو تناسى دعاة الحداثة الجانحة في العالم العربي أن ثوابتنا التي تنطلق من عقيدة راسخة.. تتكامل مع لغة العلم وتطور الفكر، وتتنافى مع ثوابت اللامنطق التي اختلقتها الكنيسة الغربية في عصور سابقة بهدف شخصنة العقيدة، وتكبيل الفكر بما يتعارض مع فطرة الخلق وعلة الاستخلاف. إن الثوابت الإسلامية لا تتعارض مع الحداثة الحقيقية، والدليل على ذلك عصور النهضة الإسلامية التي تعد برهانًا راسخًا على تجسيد الحداثة بمفهومها المتوازن.

ومن الغريب أن دعاة الحداثة الذين يؤمنون أن التفكير الحداثي الفاعل والمنتج، هو عنوان التجدد والابتكار والتحرر من أغلال التقاليد التي لا تسمح بتأسيس ذائقة فنية تمارس حضورها في العصر

الحديث، لم يفطنوا إلى أن مهمتهم الأولى تنطوي على تطوير أدوات الفن والفهم، لتبرئتهما من عبثية التسلق، وتهريج الغربنة، وركاكة الأسلوب، وغموض المعنى، وهشاشة البنية، والخلط بين ما هو أدب، وما أريد له أن يكنه، وبين ما يحمل في أغساقه هوية ثقافية، لها ملامحها ونقاؤها وصفاؤها، وبين ما هو مخترق في عمق هويته.. لا ينفك عن إنتاج التفلت والتفكك للأنساق المعرفية الموروثة؛ الأمر الذي يجعل من المتعذر كشف حقيقة انتماء الأديب لتراث بعينه.

خصائص الرواية في عصر الحداثة:

إن جدلية تحديد تعريف معين للحداثة، أو حتى تعريفات متفق عليها بين الحداثيين يبدو أمرًا مستحيلًا؛ لذا، أضحى تحديد خصائصها وسماتها، أعرب لدلالتها من تأطيرها في قالب محدد يتعارض مع أيدلوجياتها وفلسفتها القائمة على التغير المستمر المغلف بالتناقض.

إن التناقض والغموض يعدان من أهم خصائص الحداثة، فيتجلى التناقض في أن يعلي الأديب من شأن شيء بعينه ليرفضه. ويتمثل الغموض في صيرورة الأديب على الإسراف فيه لإعلاء دينامية التذوق.

إن أدب الحداثة هو مزيج من هذه التناقضات التي تمور في ذهن الأديب، لتخلق مساحات للتعبير عن التفكك غير المترابط وغير المنطقي. فالمنطق عنده هو عقلنة العاطفة وهلوسة العقلاني وتشذير المترابط، وتحويل المكان إلى زمان والعكس. ولهذه الخصيصة وغيرها يأتي العمل الأدبي مفرطًا في الغموض والتناقض.

ومن سمات الحداثة أيضًا الآنية، وتعني كما يراها رواد الحداثة أمثال «بودلير» زمن اللحظة؛ لأن الحديث عنده هو المؤقت سريع الزوال، فالحداثة لا تصارع الزمن فحسب، لكنها تصارع نفسها.. فهي في صراع محموم للزوال بهدف البقاء.إن النضج الحداثي انطلاقًا من هذه السمة ينمو من اللانضج؛ بمعنى أن الحداثة لا تمهل أي شيء ينضج كي تنضج. وفي هذا السياق يقول (ألان تورين) في كتابه «نقد الحداثة»: «إن قيم السؤال لا تكمن في الإجابة عنه؛ لأن الإجابة تنسخ بواعث السؤال وتفقده قيمته الحديثة»[٢]. وهو بذلك يؤكد أن قيمة السؤال تكمن في طرحه بطرائق متعددة تؤصل قيمة عدمية الإجابة عنه، ليظل محتفظًا بقيمة تجدده في خلق عذابات مستمرة للنفس البشرية.

وتعد الذاتية من أهم خصائص الحداثة، فالروائي الحداثي يتعالى إحساسه بذاته إلى مستوى يفصله عن الآخر، ويقدس فرديته إلى درجة يشعر فيها بالضجر بكل ما هو موضوعي، ويغالي بعض الروائيين في هذه الذاتية المفرطة إلى مستوى يصير فيه المفكر وموضوع التفكير في الآن نفسه.

ويعد التنكر للواقعية ورفضها من أهم خصائص رواية الحداثة، فالأديب لا يحرص على التوحد أو التماثل بين عمله وما يصوره. فلم تعد جودة العمل الروائي تقاس بتمثيله للواقع، لكن بقدرته على رسم واقع أفضل كما يراه الأديب.

أما خصيصة الصراع اليقيني، فتعد من أهم سمات الرواية في عصر الحداثة، فهي تستبدل بالطبيعة الإنسانية في التجربة. الطبيعة الإشكالية التي تفرض على الروائي التخلي عن المعرفة اليقينية، حتى يتفرغ لمشكلة المعرفة نفسها؛ لأن معرفة المعرفة انطلاقًا من هذه السمة تعد شرطًا لمعرفة الحياة التي يفترضها الروائي.

إذاً الروائي الحداثي يؤمن بأنه هو وحده الذي يملك القوة الحقيقية التي تغير الوجود الإنساني، فالإنسان وحده هو الذي يملك كل شيء؛ لأنه هو الكيان المتصل بلا انقطاع. فالبطل عندما يقدم على فعل شيء، لا تدفعه لذلك القيم أو الدوافع المقدسة، بل يدفعه إيمانه بضرورة الفعل الذي يؤكد به حقيقة بقائه.

الرواية في مرحلة ما بعد الحداثة:

ليس غريبًا أن يكون هناك جدل حول تعريف مفهوم ما بعد الحداثة، مادام الجدل لا يزال مستمرًا حول مفهوم الحداثة نفسها. إن ربط الحداثة أو ما بعدها بحقبة تاريخية بعينها.. أمر تضاربت فيه آراء كثير من المفكرين والعلماء في مجالات متعددة، منها التاريخ والاقتصاد والسياسة والأدب والفنون..إلخ.

ورغم هذا التضارب، فلم يتوقف عنده المتخصصون على اختلاف مشاربهم كثيرًا، بقدر ما اهتموا بجدلية المبادئ التي تقوم عليها فلسفة الحداثة أو ما بعدها، والوصول إلى تأطير واضح لهذه المبادئ يسهّل دراستها وكيفية قراءة الواقع الإنساني في ضوئها.

ولأن الحديث في هذا المقام عن الرواية في عصر ما بعد الحداثة، فسوف نلتزم في رصدها في الحقبة الزمنية التي اتفقت عليها معظم الدراسات النقدية، والتي وصفتها بأنها الحقبة التاريخية التي شاعت فيها الفوضى والقلاقل الاجتماعية والثورات، والتي تعد أكثر اصطراعًا مقارنة بعصر الحداثة الذي اتصف بالعقلانية.

وأطلق ما بعد الحداثة في مجال الفن والأدب على الأعمال التي أنتجتها حقبة الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم. ورغم ذلك، فإن الحداثة وما بعدها لا تدل في هذا السياق على فترة زمنية بعينها، بقدر ما تدل على تيار محدد يتسم بسمات نقدية محددة.

وتشير الدراسات إلى أن أول من استخدم مصطلح ما بعد الحداثة في مطلع الخمسينيات هو الشاعر «تشارلز أولسون» في رسالة كتبها لأحد أصدقائه يشكك فيها في قيمة التراث، ويصف نفسه وأبناء جيله بجيل «ما بعد الحداثيين»[٢].

بدأ استخدام ذلك المصطلح في التنامي في الأوساط الأدبية في أوربا، وقد تزامن ذلك مع نهايات الحرب العالمية الثانية، إذ بدت قوى عظمى جديدة في التمايز، مثل الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي، وتحول الغرب من الصناعات الثقيلة إلى الصناعات الدقيقة والإلكترونية، فهو عصر التقانة أو ما بعد الحداثة كما أطلق عليه.

وقد نعت كثير من النقاد الأدب في هذه المرحلة بوجه عام، والرواية بوجه خاص، بأنه أدب الصمت حتى الانفجار، كما نُعتت هذه النزعة في الأعمال الروائية بأنها نبوءة النهاية التي تمثلت واقعًا في هيروشيما وناجازاكي وفيتنام.

ولعل أبرز ما اتسم به أدب ما بعد الحداثة السخرية، وتعمد التصادم مع القارئ، ورفض المسلمات وعدّها وهمًا، انطلاقًا من الإيمان باستحالة وجود منطق يفسر متغيرات هذا الواقع غير المنطقية.

وبذا، فإن ما بعد الحداثة في بعض جوانبها تعد امتدادًا للحداثة وإرساءً لمبادئها بشكل يبدو أكثر عنفًا بفعل احتدام روافد التطوير وتدافعها المحموم، وتعد في جوانب أخرى ردة فعل لها سيما العقلانية المفرطة التي اتصف بها أدب الحداثة. لقد جاء أدب ما بعد الحداثة ثورة على كل ما هو عقلاني، إذ يتحلل الأديب بكل ما يربطه بالواقع، وربما يكون ذلك أحد الأسباب التي أشاعت موت ما يرمز للعقل والثوابت القوية، مثل موت البطل في كثير من الأعمال الروائية التي تمثل مرحلة ما بعد الحداثة.

ورغم الفروق التي جاوز بها أدب ما بعد الحداثة خصائص عصر الحداثة؛ إلا أن الواقع يشير إلى غير ذلك، فكثير من الأعمال الأدبية ينتمي أصحابها بفعل الزمن والقناعات إلى ما بعد الحداثة، إلا أن النقاد يختلفون في تصنيف هذه الأعمال على أنها تمثل الحداثة أو تمثل ما بعدها. وذلك ما جعل فريقًا من النقاد يرى أن مصطلحي الحداثة وما بعدها يتقاطعان في سمة جوهرية، هي فضفاضية الدلالة التي تقود إلى حتمية التداخل.

خصائص رواية ما بعد الحداثة:

اتسمت رواية ما بعد الحداثة ببعض الخصائص، أهمها:

١. حطمت الرواية سلطة المذاهب الفكرية الكبرى المغلقة، والتي عادة ما تأخذ شكل الأيدلوجيات، على أساس أنها في زعمها تقدم تفسيرًا كليًا للظواهر. وقد ألغت حقيقة التنوع الإنساني. وانطلقت الرواية بالإعلان عن سقوط هذه الأنساق الفكرية المغلقة.

٢. دعت الرواية إلى إلغاء الذات الحديثة، وذلك لأنها من اختراعات عصر الحداثة.

٣. تنهض الرواية في عصر ما بعد الحداثة على الصدفة أو على مجموعة من الصدف، وليس فيها أي مجال للسببية أو المنطق.

٤. رواية ما بعد الحداثة تلغي المحاكاة، وتلغي وحدة الحدث، بل تلغي الحدث نفسه، بحيث لا يكون هناك حدث. وأيضًا كثيرًا ما تلغي البطل، وتلغي السرد الطولي، بحيث ينعدم التسلسل والتتابع الكرونولوجي.

٥. المغالاة والإغراق في الخيال من أهم سمات رواية ما بعد الحداثة؛ لذا وسم على أدب هذه المرحلة «بأدب الإفراط».

٦. اختلاط الفانتازيا بالواقع يعد أهم الخصائص لرواية ما بعد الحداثة.

٧. التناص، مما يعني أن التاريخ يكرر نفسه أو أن التاريخ نفسه تناص.

٨. نفي إرهاب الحقيقة أو السعي لها باعتبارها هدفًا أو مثالًا، كما كانت تتبناها الحداثة، فبعد الحداثة ترى أن الحقيقة من المستحيل الوصول إليها(٤).

نحو حداثة عربية متوازنة:

ثبت من قراءة التاريخ أن أكثر الحضارات ثباتًا واتزانًا وتأثيرًا هي التي اعتمدت على الوسطية والاعتدال في قراءة الواقع واستشراف المستقبل، كما ثبت أيضًا أن الجنوح تكون نهاية مآله متسارعة بضعف سرعة صعوده.

ولا يخفى على أحد أن عظمة الرسالة الخاتمة وصلاحيتها وإبداعيتها في كل زمان ومكان، قد قامت على دعائم شتى تأتي الوسطية في مقدمتها. وفي القيم الإنسانية لا توجد فضيلة إلا وتوسطت رذيلتين. فالحداثة المتوازنة هي الحداثة التي تقوم على الوسطية، فهي ارتباط بالتراث، وخروج عليه في الوقت نفسه؛ فالأديب والروائي العربي لا يكتب في فراغ بل يكتب، ومن ورائه الماضي وأمامه المستقبل.

ولا يعني الارتباط بالماضي محاكاة له، فليس التراث الذي نقصده هو تشبث بتلابيب موضوعات نفقت.. أو أفكار وصور هيضت. إن التراث الذي نقصده هو طاقة معرفة وحيوية خلق وذكرى اكتنفت القلب والروح.

فمن هذا المنطلق يكون الارتباط بالتراث يحمل معنيين: الأول: ارتباط وخلق وإضافة واستباق. والثاني: ارتباط التقابل والتوازي والتضاد. إن التراث ليس تراتيل مقدسة، لكنه ينبغي أن يكون طاقة تفجر الخلق والإبداع من خلال إعمال قرائح موضوعية يكون ديدنها النقد والتمحيص والانتقاء للارتقاء.

إن الأديب الحاذق هو الذي يقوم بعملية فصد للتراث ليميط عن الخبث، ويستمد منه إكسير الخلود ليسكنه في روح جديدة تسابق الزمن.

إن الحداثة وما بعدها أمام، فكيف يكون أمام بلا خلف، وكيف يكون بعد بلا قبل؛ فالماضي ليس محددًا دلاليًا على الأقل في الأدب بارتباطه الزماني أو المكاني المحدد، فهو وعاء التراث الخصيب

بقدرات العقل البشري المتفاعلة مع سيرورة الحياة في زمن يستحيل أن نحياه. فكيف نغض الطرف عن أنساق فكرية نتفيأ بظلالها في الحاضر الذي نحياه بغض النظر عن الإيمان أو الكفر بالواقع الذي نحياه والمستقبل الذي نرجوه.

إن عملية فصد التراث وإعادة إنتاجه تشي للأديب والمبدع العربي بالأواصر الدافئة، والوشائج المنتظمة بين تراثه وتراث الأمم الأخرى؛ فحتما سيكون هناك تلاق مواز للاختلاف؛ لأن الموضوعات الإنسانية ثابتة، لكنها مختلفة في ظاهر الأشكال المتناصة مع الظروف الاجتماعية والسياسية والبيئية واللغوية. فالسلوك البشري تجمعه قواسم مشتركة ترشح عنها العواطف والمشاعر، فينتهجها الإنسان بفطرته التي تجنح إلى المدنية والتحضر. إن العودة للتراث تكسب المبدع تقييم العمل الحداثي الذي بين يديه برؤيا بانورامية يفتقدها حتمًا إذا نظر إليها بعين اللحظة فقط.

إن مشكلة الحداثة كما يراها عميد الأدب العربي، «هي الحياة من حيث هي حياة» وهو بذلك يؤكد ضمنًا على أن الحداثة قديمة قدم الزمن المتحرك أبديًا، سيظل الصراع محتدمًا ما دامت الحياة مستمرة.

إن الحداثة المتوازنة هي ميلاد من الحاضر لروح أثيرية أزلية ممتدة الجذور في الماضي السحيق ومحلقة في فضاءات المستقبل اللامحدود. فهي حركة إبداع تسكن الحياة في تغيرها الدائم.

وإلى جانب ذلك أيضًا لابد من تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي تقدس القديم وتتعصب له، وتعد كل جديد خرقًا واختراقًا للثوابت التي ربما لا تتجاوز دلالتها أذهانهم فقط. فلابد مع فصد التراث واستصفائه والانفتاح على المستقبل من خلال القراءة المتأنية للحاضر في كل الثقافات، وانتخاب ما نعبّد به مسارات التفكير للمستقبل.

إن التجديد سنة الحياة التي كفلتها وسطية الإسلام، بل حثنا عليها الدين الحنيف، عندما فتح باب القياس والاجتهاد، وإعمال العقل في كل جوانب الحياة في حدود الكتاب والسنة؛ فإذا كان هذا هو منهج الإسلام في النظر إلى أمور الدين، فما بالنا بأمور الدنيا التي تتعلق بالأدب والثقافة وغيرها من شؤون الحياة، فهي أولى بالتطوير والأخذ وفق معاييرنا وثوابتنا لا بالانفصال عنها أو هدمها. فلماذا إذًا نرفض أي تغيير أو تطوير، ويسارع البعض برفع رايات التخوين والتكفير؟!

ألا يوجد ثمة توافق بين الحداثة الشعرية النابعة من الموروث الثقافي العربي من ناحية والإسلام بوسطيته المتوازنة من ناحية أخرى؟ وهل حدد الإسلام معايير بعينها للحكم على الأدب بالجودة أو الرداءة؟ وهل كل شعراء الحداثة خرجوا على الثوابت وتعدوا على القيم أوالدين؟ ألا توجد آليات في مرجعيتنا العربية ونماذج مضيئة نحتذيها لتقودنا إلى حداثة معتدلة؟

إن الإجابات عن هذه الأسئلة تبدو بدهية؛ لأن معضلة الفهم الحقيقية تكمن لدى الكثيرين في طرح السؤال لا في الإجابة عنه.

وليتدبر أولو الألباب.

---

* باحث وناقد وأكاديمي - جامعة الجوف.

١. هاو، ارفنج (١٩٨٤م): فكرة الحديث في الأدب والفنون، ترجمة جابر عصفور، مجلة إبداع العدد الخامس، السنة الثانية.
٢. أنطون كمبنيون (١٩٩٣م): مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة: محمد عضيمة، دار المواقف للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط١، ص٧٥.
٣. أدونيس (١٩٩٣م): النظام والكلام، دار الأدب، ط١، بيروت، ص٩١.
٤. إبراهيم نصر الدين (د. ت): الحداثة وما بعد الحداثة في الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية على قصة «ليس بعيدًا عن وسط المدينة» للأديبة «أولي كاستل بلوم» نموذجًا.
٥. محسن عثمان (د. ت): نحو حداثة عربية إسلامية، كلية العربية، جامعة الأزهر، القاهرة ص٣.

وقفة تأملية مع "الرائيّة"

قصيدة حمزة شحاتة في ابنته



■ د. ماهر بن مهل الرحيلي*

كان حمزة شحاتة -رحمه الله- علامة مميزة في مسيرة الأدب السعودي، شهد له بذلك أقرانه ومجايلوه، ومن أتوا بعده ودرسوا فنه، وقد وقفت كثيرا عند قصيدته التي يقول مطلعها:

حدقي فيّ عابساً أو طروبا ... لا تراعي لظاهري أو تسرّي

والتي تعد بحق خطاباً أبوياً لابنته الصغيرة، يتخلله كثير من البوح الشعوري، في الوقت الذي لا يخلو من قوة في الخيال والرؤية.

ولعل من المستحسن أن أورد أبيات القصيدة كاملة قبل الإيغال في الحديث عنها:

حدقي فيّ عابساً أو طروبا
لا تراعي لظاهري أو تسرّي

لك مني صدرٌ رحيبٌ وإن ضا
ق بما في الحياة ذرعاً فقري

والثمي وجنتيّ لثماً عنيفاً
وكلي لليدين تجميش صدري

والصقي وجهك الصغير بكتفي
واجعلي من يديك طوقاً لخصري

واهجمي تارةً بجسمك القيـ
ـء بعنفٍ يهزني فوق حِجري

وإذا راقك الوصول إلى رأ
سي لكي تعبثي قليلاً بشعري

فاقفزي قفزة المجازف في حر
صٍ تكوني في لحظة فوق ظهري

وافعلي بي ما شئتِ وافترضيني
لعبةً بادلتكِ فراً بكرٍّ

فقريباً ستصبحين فتاةً
لا ترى الشمس حسنها ذات خدر

حدثيني الا يروعكِ بعدي
بعد طول ائتلافنا يا لذعري

واسـألـيـنـي مـــاذا تـكـون حـيـاتـي
إن خـلـت مـنـكِ يـا نـضـارة عمري

لـيـت شـعـري لـمـن تـكـونـيـن بعدي
يـا حـيـاتـي وقـبـلـتـي لـيـت شـعـري

أقـــســمـي لـــي بـحـــب أمـــك أن
لا تـتـنـاسـيـن يـوم عـرسـك ذكـري

اذكـــري ذلـــك الـشـقـي اذكـريـه
فـلـقـد كـــان يـرتـجـيـكِ لأمـر

ســوف أحـيـا.. نـعـم ولـكـن حـيـاةً
تـتـهـاوى بـهـا عـوامــل قـهـري

و سـأبـقـى مـعـذبـاً مـفـعـم الـقـلـ
ب شـجـونـاً وأسـتـعـيـن بـصـبـري

قـانـعـاً مــن ألـيـم عـيـشـي بـالـذكـ
رى أداوي مـريـرهـا بـالأمـرّ

فـــإذا مـا سـمـعـتِ يـومـاً بـمـوتـي
فـاتـبـعـيـنـي إلـى سـحـيـق مـقـرّي

و اذرفـي دمـعـةً عـلـى جـسـدي الهـا
مـد تـنـدى لـهـا جـوانـب قـبـري

وتـنـاسـي نـهـايـتـي أهـمـلـيـهـا
فـهـي لا تـسـتـحـق لـفـتـة فـكـر

إن المتأمل في هذا الخطاب الشعري يلاحظ الآتي:

أولاً: معاني الأبوّة الرحيمة.

إن أول لفظة من أول بيت في القصيدة تدلنا أن المخاطبةَ ذاتُ مكانة خاصة عند الشاعر، ليست لغيرها من الناس، فالإنسان بطبعه لا يرتاح لمن يمعن النظر فيه،لأنه يفهم من ذلك -لا شعورياً- معانٍ سلبية، كالانتقاد والتحدي وعدم التقبل، فما بالنا حين نرى الشاعر يطلب ذلك طلباً وبارتياح، وهو أيضاً يطلب من المخاطبة- ابنته-أن لا ترتبط بما قد يظهر على وجهه من علامات البشر أو العبوس - تبعاً لصروف الحياة - لأن ارتباطها الحقيقي إنما هو بما لها في داخله من مكان ثابت رحيب لا يتغير، إن ثبات المكانة التي تحتفظ بها الابنة في نفس أبيها مهما تغايرت أحوال الحياة لهو ثباتٌ يعبّر عن قوة حبه لها.

تحفل القصيدةُ بمشاهدَ متتابعة – من البيت الثالث إلى الثامن- قد لا تألفها كثير من البيوت حتى وقتنا الحالي، لأنها مشاهدُ تنمّ عن أبوّةٍ حانية، أبوّةٍ غير تقليدية، أبوة تقوم على الصداقة والمودة والألفة والثقة، ولَئِنْ وُجِدتْ هذه المشاهدُ عند بعضهم، فأغلبُ الظن أنها تقتصر على الأطفال الذكور دون الإناث إلا من رحم الله وهدى!

إذاً، فالقصيدة تشتمل على قيمة نفتقدها كثيراً في بيوتنا وعلاقاتنا مع أولادنا عامة وبناتنا بشكل خاص، وهي بلا شك تدل على حب مكين يكنّه هذا الأب الرحيم لابنته الصغيرة، حتى وصل به الحد في البيت الثامن أن يرضى كونه لعبةً بين يديها يبادلها كراً بفرا!

والخوف من نسيان المحبوب تبعاً لبعد مكانه دليلٌ قويٌ على صدق المُحب، ولعل هذا الأمر يشكل هاجساً كبيراً في القصيدة، يظهر ذلك في الأبيات (١٠-١٩)، وقد يكون الشاعر متشائماً في نظرته هذه، لكنها المشاعر لا يمكن التصرف فيها في كثير من الأحوال!

عبّر الشاعر عن خوفه من ابتعاد ابنته عنه ونسيانها له بعد أن ربط ذلك منطقياً ببلوغها سن الرشد وزواجها وانشغالها - بطبيعة الحال- بحياتها الجديدة، ما حدا به في ذروة خوفه هذا أن يطلب منها القَسَم على عدم نسيانه يوم عرسها، ذلك اليوم الذي ينشغل فيه فكرُ الإنسان ووجدانُه عن كل شيء، وكان خوف الشاعر أن يكون ضمن هذه الأشياء المنسيّة.

وبعد هذا كله تبقى المعاني الأبوية الحانية خير شاهد على قوة العاطفة في القصيدة، يتجلى ذلك في تساؤله عمن سيرعاها من بعده في البيت الثاني عشر، وفي اعتزازه بها في البيت الرابع عشر، وفي حرصه على أن تزوره بعد مماته في البيتين الثامن عشر والتاسع عشر.

ثانياً: بروز الخيال وبعد الرؤية.

يبرز الخيال في هذه القصيدة سمة فنية أساسية، وذلك من ثلاث جهات:

الأولى: تصويره للمشاهد الحركية الحقيقية.

نجح الشاعر في ثمانية الأبيات الأولى في عرض مشاهد لعِبِه مع الابنة الصغيرة، ويُخيّل للمتلقي من خلالها أنه يشاهد فيلماً سينمائياً، يظهر لنا هذه الابنة المشاغبة تقفز تارةً وتعبث بشَعْر أبيها ورأسه تارةً أخرى، كما نراها مجازفة وحريصة في آنٍ واحد، وحين تتعب فإنها تقرب من أبيها لتضع وجهها الصغير على كتف أبيها أو تحتضنه بقوة أو تعبث بصدره، شأنها مع أبيها في ذلك كله شأنها مع لُعَبتها التي لا تملك أن ترفض لها طلباً.

الثانية: حديثه عن المستقبل البعيد.

يبدأ الشاعر من البيت التاسع قصيدة جديدة- إن صح التعبير- ذلك أنه يخاطب ابنةً غير التي كان يخاطبها في البيت السابق،ابنةً بالغةً سن الرشد، ابنةً بلغت مبلغ الزواج والاستقلالية، ابنةً يختلف معها أسلوبُ الكلام ويحسن معها النقاش، ابنةً تختلف معها الهموم والأفكار والهواجس، ابنةً يختلف معها الزمن (المستقبل) وما يصاحبه من بُعد ونسيان وموت وفراق. ولا شك أن هذا الحديث المستشرف للمستقبل يستلزم قوةً في التفكير وإحكاماً في التخيّل.

الثالثة: استعماله للصور الفنية.

تعددت استعمالات الشاعر للصورة الفنية، وهي وإن كان الكثير منها غير جديد إلا أنها جاءت مستحسنة في سياقها.

ففي صدر البيت الرابع يقول «والصقي وجهك الصغير بكتفي»، وفي الشطر الثاني يردف قائلاً «واجعلي من يديك طوقاً لخصري»، إن اتحاد الصورتين معاً (الوجه الملتصق بالكتف- والطوق/ اليدان المحيط بالخصر) يؤدي إلى معنى الالتحام والاتصال وعدم الانفصال، وهذا ما تجيش به نفس الشاعر.. وهذا ما يتمناه، فجاءت الصورتان معبرتين فعلا عن عاطفته.

وفي البيت التاسع يكنّي عن بلوغ الابنة سن الرشد بمعنى جميل قائلاً:

فقريباً ستصبحين فتاةً
لا ترى الشمس حسنها ذات خدر

والكناية هنا مركّبة، حيث كنّى بعدم استطاعة الشمس رؤيتها، وبأنها ذاتُ خِدر خاص بها، فالشمس لا تستطيع رؤيتها؛ لأنها بدأت تلبس الحجاب، ولأن خروجها من البيت قل عما كانت عليه وهي صغيرة، وهي ذات خدر خاص بها؛ لأنها أصبحت مستقلة بذاتها ولها كِيانُها الخاص بها.

ومن الصور التي استغلها الشاعر في بيان حبه لابنته أن دعاها بالحياة والقِبلة في البيت الثاني عشر، فهي حياته لأنه لا يقوى على العيش بدونها، وهي قِبلته؛ لأنها مجمع أفكاره ومشاعره جميعاً، إلا أن استعمال القبلة هنا قد يكتنفه بعض القلق؛ لأنها من المصطلحات ذات الصبغة الدينية، والواقع - على كل حال- يدل على ثراءِ اللغة العربية.. وإمكان الشاعر الاستفادة من هذا الثراء بعيداً عن هذه المصطلحات الحسّاسة.

وفي معرض وصفه لألم الابتعاد عن ابنته

الحبيبة، يصور لنا في البيت السابع عشر معاناته حين يفتقدها، فيحاول التخفيف عن نفسه باسترجاع ذكرياته الجميلة معها، ولكن هذا التذكر للماضي يجعله في ألم أقوى من ذي قبل، كمن يداوي ألمه المرّ بدواء أشدّ مرارة، وكأنه بهذا يعكس المثل الشعبي المعروف.

وفي البيت ما قبل الأخير لا يفوت الشاعر أن يقدّم لنا صورةً رائعة تبين مدى حبه الرائع لابنته، وذلك حين قابل بين دمعة واحدة منها على قبره وبين جوانب قبره النديّةً، وهي مقابلة بين المفرد والجمع، رمزاً منه لمكانتها الأثيرة الغالية.

وفي البيت نفسه يصور حالته بعد الموت بالجسد الهامد، وهي صورة تبعث على الحزن والإشفاق على هذا الجسد الذي كان يبادل ابنته «كراً بفر» قبل عدد قليل من الأبيات!

ثالثاً: دقة التعبير

لا أبالغ في القول إن قلت إن الدقة في اختيار الألفاظ كانت ملمحاً بارزاً في القصيدة، فأفعال الأمر -على سبيل المثال- نجدها اختلفت بعد البيت التاسع، فبعد أن كانت حركية عضلية تناسب الأطفال في الأبيات السبعة الأولى (حدّقي-الثمي-ألصقي-اقفزي-اهجمي-ألقي)، أصبحت ذهنية شعورية في الأبيات ما بعد البيت الثامن (حدثي-اسألي-أقسمي-أذكري)، وذلك لأن الشاعر أصبح يتحدث مع ابنته المتخيَلة التي بلغت مرحلة النضج والشباب.

وقد عُني الشاعر بالمشاهد المتتابعة في أول القصيدة، فألّف بين ألفاظه وانتقاها بعنايةٍ أسهمت في اكتمال الصورة وروعتها في أذهانٍ المتلقّين، فالبيت السادس مثلا حين يقول:

وإذا راقــكِ الـوصــولُ إلــى رأ
ســي لكي تعبثي قليلاً بشعري

نجده يتلمّس التصوير الدقيق لسلوك الطفولة، ولبيان ذلك بالتفصيل أقول: إن ابتداء البيت بأسلوب الشرط يوحي بعدم اليقين من الرغبة الحقيقية للطفلة الصغيرة، ثم استخدام الفعل «راقك» يدل دلالة واقعية على نفسية الطفلة التي تفعل الأمر إذا رغبت فيه دون النظر في العواقب أو مدى الضرورة، وبعد ذلك تأتي كلمة «الوصول» وما أجمل موقع الواو وسط الكلمة، فهي توحي بجرسها إلى طول المسافة -كما تراها هي- التي تفصل بين الطفلة الضئيلة ورأس أبيها، ثم نجد بعد هذا أن الهدف من هذا كله هو العبث، وقد وفّق الشاعر فيها فلم يقل «اللعب»؛ لأن اللعب قد يكون لمغزى وفائدة، أما العبث فهو اللهو الطفولي البريء والخالي من الفائدة، وما أجمل القيد الذي وضعه الشاعر حين قال «قليلاً» فهذا هو الحال الحقيقي للطفل، يمل بسرعة ولا يستمر على لعبة واحدة.. حتى لو كانت أنفس الألعاب وأجملها.

ومن شواهد التعبير الدقيق في القصيدة استخدام الشاعر لـ«سوف وسين الاستقبال» باعتبارات مختلفة، فقد استخدم السين في بيتين الأول قوله:

فقريباً ستصبحين فتــاةً
لا ترى الشمس حسنها ذات خدر

والثاني قوله:

وسأبقى معذباً مُفعَم القل
ب شجوناً وأستعين بصبري

أما سوف فاستخدمها في قوله:

ســوف أحيـا نعم ولـكـن حياة
تـتـهـاوى بـهـا عـوامـلُ قهري

إن قواعد اللغة تقول لنا إن استعمال السين للمستقبل القريب، وأما سوف فتكون للمستقبل البعيد، وقد انطبق هذا المعيار في أبيات

شحاتة.. ولكن مع تحوير بسيط، فالقرب والبعد عنده لا يعترف بالمقياس الزمني، وإنما هو مقياس نفسي، فالقريب عنده ما كان متمنياً وقوعه كبلوغ ابنته سن الشباب، أو متأكداً من حدوثه كاستمرار عذابه مع بعاد ابنته الحبيبة، وأما البعيد.. فهو ما كان يشكك فيه كاستمرار حياته دون ابنته العزيزة على قلبه.

وما أجمل استخدام «ما» في قوله:

فـإذا مـا سـمـعـتِ يـومـاً بموتي
فاتبعيني إلـى سحيق مقرّي

فهي زائدة عند النحاة، ولكنها ذات دلالة عميقة هنا، إن شحاتة يتوقع -بحسه المتشائم في القصيدة- أن الابنة قد لا تسمع بخبر موته نتيجة التباعد بينهما، وقد دلت زيادة «ما» هنا على هذا التوقع الذي كان يضمره الشاعر، ولو قال مثلا: فإذا سمعت يوماً بموتي، لزالت حدة هذا التشاؤم كثيراً، ولما شعرنا به كما هو الحال الآن.

و أخيراً فإن انسجام الإيقاع مع المعاني باب وثيق الصلة بدقة التعبير، ولعل استثمار الشاعر للألفاظ ذات المدود أضفى على القصيدة إيقاعا جميلاً يناسب الحزن وبثّه، كما يناسب معاني الألفاظ نفسها، فجرس كلمة «رحيب» يناسب معناها، وكذلك كلمة «الوصول» كما أسلفت، والأمر لا يقف عند الألفاظ فحسب.. بل يتعداها إلى الجمل والأبيات أيضاً، ولننظر إلى البيتين التاليين:

وإذا راقــك الـوصــول إلــى رأ
سي لكي تعبثي قليلاً بشعري

فاقفزي قفزة المجازف في حر
صِ تكوني في لحظة فوق ظهري

يحكي البيت الأول مشهدا للطفلة وهي تحاور نفسها مترددة بين القفز وعدمه، ولذا جاء إيقاعه هادئاً سلساً يناسب عدم تحرك الطفلة، أما البيت الثاني فيحكي قفزة الطفلة فجاء إيقاعه هادراً يناسب الحركة القوية التي قامت بها الطفلة.

هذا، ولعل من القليل الذي لم يوفّق فيه الشاعر في القصيدة، أن اختار لفظة «تتناسين» في بيته القائل:

أقسمي لي بحب أمك أن لا
تتناسين يوم عُرسِكِ ذكري

والحقيقة أن صيغة التفاعل تدل على التكلّف والتطلّب، ولا يمكن تصور ذلك من ابنة الشاعر المحبة له، فمن غير المعقول أن تتكلف نسيان أبيها، لكن من الممكن أن يصيبها النسيان، وعلى هذا فلو عبر بـ «تنسين» لكان أفضل وأدق في التعبير عن المراد، والجدير ذكره أن القسَم في البيت وإن كان يدل على عظم مكانة الزوجة عند الشاعر وابنته،إلا أن كونه بغير الله لا ينبغي أبدا للإنسان المسلم، وهو لا يخلو من إشارة إلى تأثر الشاعر ببعض البيئات المنفتحة التي عاش فيها خارج وطنه.

وقد استخدم الشاعر صيغة «التناسي» نفسها في بيته الأخير من القصيدة حيث يقول:

وتـنــاســيْ نـهـايـتـي أهمليها
فـهـي لا تـسـتـحـق لـفـتـة فـكـرِ

لكنها جاءت هنا مناسبة تماماً لمعناها المراد، وما لا يصلح في موضع ما قد يحسُن تماماً في موضعٍ آخر.

* أستاذ الأدب المساعد في كلية اللغة العربية- الجامعة الإسلامية.

الدرس في ريشةٍ تغويها الجهات



■ عبدالله السفر*

الدّرس

يحمل شبكتَهُ وعُمرَهُ الموشك إلى مشواره المعتاد.

يقتعد الصخرة ويدلّي شبكتَهُ في الماء.

أبداً، لم تخرج الشبكة بصيده الذي يتمنّاه. أبدا.

همس واحدٌ من أبنائه عن المشوار الخائب والصيد الذي لا يجيء.

أطرقَ، وقبل أن ينصرف الابن، رفعَ رأسه:

كنتُ أظنّ أنك فهمتَ الدرس!.

ودفع إلى الأعلى يدينِ فارغتَيْن، واختفى.

اهتزّتْ الشبكة، اهتزّتْ. ولم يكن أحدٌ هناك يجذبُ الخيط.

ريشةٌ تغويها الجهات

لم يكن يفكّر في المهبّ ولا في تحريك جسدِهِ إلى أيّةِ جهةٍ كانت.

احتبستْهُ البقعةُ يحسبُها بَرَكَتَهُ الوحيدة.

مرّ زمنٌ طويييل بجسدٍ مركوزٍ وأذنين مُعارتيْن تستكملان ما غاب.

بغتةً شعرَ بانثلامِ الصورة التي تصله.

ثمّة كلمةٌ تُرعِشُ القلبَ وتخضّه.

حاذَى ما بين صريرٍ يقتعُهُ بِبَرَكةٍ بقعة وهديرٍ يكاد يقتلعُهُ كلّما سمعَ الكلمة.

بدا كأنما مرشّح ينقّي المشهدَ فتشفّ الأشياء وتقرُبُ ويعظُمُ جُرمُها.

لم يكن محتاجاً ليعرفَ أنّه في المهبّ وجسدَهُ ريشةٌ تغويها الجهات.

---

* قاص وكاتب من السعودية.

رائحتها..

■ إبراهيم شيخ*



وضعته على قارعة الطريق، كانت الحيوانات العابرة تدوسه بأقدامها، رأته امرأة كبيرة في السن، صاحت بها، عادت وحملته، مشت به خطوات، لم تحتمل قربه، فألقته على الأرض، بعيداً عن قارعة الطريق، قرصه البرد، بكى بشدة، عادت وأخذته مرة أخرى، مشت به خطوات، تنكرت والده، ألقته تحت ظل شجرة، قرصه الجوع، بكى وتلوى، اقتربت منه تنظر إليه.. شم رائحتها، امتلأت معدته، سكن ونام، قالت في نفسها:

فرصة سانحة أتخلص منه، لا أسمعه ولا أراه، ألحقه بمن مضى.

أطلقت رجليها للريح، أخذت تجري وتجري، اعتقدت أنها ابتعدت عنه كثيرا، حن قلبها إليه، ربطت على قلبها، دمعت عينها عليه، مسحت الدمع، طلبت من عينها أن تكف دمعها، صار لها مثلما أرادت، صحا من النوم، لم يجدها بجواره..

وجد نفسه بين يدي المرأة العجوز، اعتنت به، رعته كابنها، أحبها وأحبته، لكن رائحتها ليست مثل رائحة تلك التي تركته نائماً وهربت، ظل يترقب تلك الرائحة..

إذا اقتربت منه امرأة.. شم رائحتها لعلها تكون هي، أصبح يمشي، كان إذا شاهد غريبة اقترب منها لعلها تكون هي، بلغ سن الشباب، ماتت المرأة العجوز، اختفت الرائحة التي كان يشمها، عمل راعيَ غنم عند رجل عقيم، تزوج وأنجب، مات الرجل العقيم، أوصى بالغنم له، أصبح يملك شيئاً، أنجب الأبناء والبنات..

ركبت المرأة الأهوال، سارت في السهول، في الوديان، تسلقت الجبال، كبرت في السن.. لم تستطع نسيانه، تنكر لها الرجل الذي تركته من أجله، بكت وسال دمعها، تذكرته..

حزنت عليه، ندمت على فعلها، أخذت تسأل عنه، عرفت أنه أصبح رجلا، ذا مكانة..

ركبت الأهوال، وصلت إليه، لم يعرفها، لم يعد يذكر رائحتها، عادت أدراجها..

تنكر لها كل شيء، فكرت فيه، اختلطت الأفكار في رأسها، لم تعد تميز، وقعت فريسة المرض، سمع بها، هم بزيارتها، أبى قلبه، رأى العجوز في منامه تقول له:

لا تطاوع قلبك على هجرها، ليس لها سواك.

قام بزيارتها، لم يعرفها من بين المرضى، عاد أدراجه، وقع في حفرة عميقة مظلمة..

سمعت به، نسيت المرض، جرت إليه، أخرجته من الحفرة، تذكر المرأة العجوز..

تاه عن رائحتها التي كان يميزها بها، أرادت البقاء بجواره، لم يتفق قلبها وقلبه.. ذهبت إلى حيث لا تدري، عادت مرة أخرى، سكنت بالقرب منه، مازال قلبه غاضبا عنها، غيرت سكنها، لعل قلبه يصحو، تعب قلبه فجأة، اشتد به المرض، عادت تزوره، فقيل لها:

ذهب إلى غير رجعة.

---

* قاص من السعودية.

طيف من الطفولة

■ بوشعيب عطران*



- هند..

نطقت بالاسم دون مقدمات.. جعلت كل الحاضرين المتحلقين حول سرير زوجتي حديثة العهد بالولادة يستديرون إلي، مما شجعني أكثر لأؤكد ما قلت:

- نعم سأسميها هندا..

ردت زوجتي بتأفف:

- لم نتفق بعد على الاسم..

تحركت نحو الباب بغضب.. ونظرات الحاضرين تلاحقني باستغراب، تاركا لهم حديثا دسما..

قادتني قدماي وذاكرتي إلى حيّنا القديم، حيث احتلت هند وأسرتها حيزا كبيرا في ذاكرة الطفولة.. عندما وقفت ذات مساء خريفي شاحنة أمام المنزل الكبير الذي يقبع في مدخل حي، نجتمع فيه -نحن الصغار- كل مساء حالما ننتهي من ألعابنا، لخلوه من ساكنيه طيلة السنة إلا أيام الصيف، قلما يأتي أصحابه، ولا نعلم وقت حلهم أو ترحالهم..

تحلقنا حول الشاحنة، نرقب العمال وهم ينقلون الأثاث إلى داخل البيت، تحت نظرات صاحبه القاسية، وتوجيهاته الفظة، التي بدت غريبة لي كأثاثه وزوجته التي أمطرتنا بوابل من الشتائم، تفرقنا على إثرها إلى مكان آخر متحاشين الاقتراب من بيتهم..

مما أثار انتباهي ابنتهم، في سنّي تقريبا، مختلفة تماما عن بنات حيّنا، بلباسها وقصة شعرها التي تشبه الأولاد... لأعرف أنها تدعى «هند»، تدرس في صفي نفسه بمدرسة الفتيات المجاورة لمدرستنا..

ظلت صورتها عالقة في ذهني، وأحسست بشيء ما يجذبني إليها، بدأت أتابع ظهورها كل لحظة، وأمنّي نفسي برؤيتها، أرقب نوافذ بيتها، أو خروجها من بابه للقائها.. ولكن دون جدوى..

- شعيب، شعيب.. انتظر..

التفتُّ بسرعة لصوت ساحر يناديني، إنها هي.. هند..

وقفتُ مرتبكا لا أقوى على الكلام، وفرحة غامرة تتقاذفني..

أمسكت بيدي وهمست:

- ألا ترافقني إلى البيت، إني أخشى الظلام...

كنا قد خرجنا للتو من المدرسة، الشمس تتوارى للمغيب، وخيوطها الذهبية تشاكس الظلام، مشيت بجانبها مزهواً ولا أكاد أصدق ما يجري..

أردت أن أقول لها أشياء كثيرة، لكن لساني أصابه العجز، واصلنا طريقنا والصمت رفيقنا..

تكرر لقاؤنا في ذهابنا وإيابنا من المدرسة، كانت هند كنسمة باردة في يوم حار.. أضفت سحرا على طفولتي، فنشأتها ببيئة مختلفة تماما عن بيئتنا تؤثثها لمسات أوربية.. أدخلتني إلى عالم آخر كنت أجهله.

جمعتنا الصداقة ببراءة الطفولة، وقراءة القصص متعة لحظاتنا.. انتهت السنة الدراسية بنجاحنا، فرحت أكثر لانتقالنا معا إلى طور الإعدادي هناك، سندرس جنبا إلى جنب، ولن نفترق أبدا..

ودعتني - يوم سفرها لقضاء عطلة الصيف بمدينتها الأصلية رفقة عائلتها- على أمل اللقاء.. وأهدتني أول كتاب، إنه (لقيطة)..

تسللت البهجة إلى قلبي بلقائها مصحوبة بتوجس وخوف مبهم لفراقها، لم أتبين سر نظرات عينيها الحائرتين.. ينط منهما حزن وأسى عميق، ودمعة تترقرق في الطريق.. ودعتني، وكان الوداع الأخير..

طالت العطلة وطال انتظاري، لكن هند لم تأت، بل عادت أمها تؤازر زوجها الذي اتهم باختلاس أموال في عهدته من طرف مديره، ليلقى مصيره في السجن، ولم يغادره بعدها حيا..

عادت الأم بخيبتها وحزنها وأثاثها إلى ديارها بين أهلها، وعاد المنزل إلى فضائه الموحش وجلبة الصغار حوله..

سرعان ما نسي أهل الحي تلك الأسرة التي لم يسقط أفرادها الحاجز الجامد بينهم كجيران.. لكني لم أنس قط هند، تلك النسمة الشاردة التي هبت بلطفها ورونقها لأهيم معها في دنيا جديدة.. حطت فجأة بعيدا ليرافقني طيفها في دروب الحياة..

وروايتها التي أهدتها إلي آخر لقاء مذيلة باسمها، وكلمات طفولية بريئة أحتفظ بها دائما كذكرى غالية..

أوغلت في الزمان والمكان، مرت بخاطري أشياء وأشياء، برقت هند في ذاكرتي كالأنوار الخافتة البعيدة، نسيت نفسي في زحمة البحث عن ذكرياتي يدفعها بركان يختزنه شعوري..

انتبهت وأنا أمام بيتها، والركن الذي انزوينا فيه آخر لقاء، قد تحول إلى بناية كبيرة تقطنها أسر غريبة عن حيِّنا.. تجولت هنا وهناك لعلّي أصادف أحد الجيران القدامى، فبدا لي أن التغيير لم يشمل المكان.. بل حتى الوجوه، لأبدو وسطهم غريبا..

كان الطريق إلى بيتي معبرا لذكريات الطفولة بأطيافها المفرحة والحزينة، سرعان ما تلاشت أمام الزغاريد التي غطت المكان الذي عج بالأهل والأحباب، ابتهاجا بالمولودة واسمها الجديد...

---

* قاص من المغرب.



إدوارد العاشق

■ محمد سعيد الريحاني*

في مكتب ملك الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس، وفي عز الورطة مع أعضاء حكومته، كان الوزراء يتناوبون على إقناع الملك «إدوارد» لتغيير رأيه في موضوع زواجه من «ووليس»، الأرملة الأجنبية:

- جلالة الملك، يجب أن تعلم بأنك تمثل أمة عظيمة، وبأنك شاب في مقتبل العمر، وأن كل الفتيات يتمنين الزواج منك. فلماذا الإصرار على الزواج من أرملة أجنبية؟».

- جلالة الملك، أنت لست رجلاً عاديا، أنت ملك، فالرجاء عدم التفكير لنفسك بل لوطنك. لقد تربيت لتحكم هذه الإمبراطورية العظيمة.. وهذه هي فرصتك التاريخية. فكر بمنطق التاريخ.. ولا شيء غير ذلك. إن زواجك من هذه المرأة سيزعزع المؤسسة الدينية ويقضي عليها...

- جلالة الملك، أنت لا تنتمي فقط إلى أكبر إمبراطورية عرفها التاريخ، أنت ستحكمها. وأولى الخطوات في هذا الطريق هي إخراس الأصوات الصغيرة داخلك، التي تشوش على تفكيرك، وتحول دون اتخاذك قراراتك السديدة المعهودة.

- جلالة الملك، البرلمان يعطيك مهلة للتفكير، فلا تضيع فرصتك التي لا يمكنك بأي حال من الأحوال استرجاعها فيما بعد...

أطل «إدوارد» من شرفته على المناظر الطبيعية الخلابة.. الممتدة إلى الأفق، والأسئلة ترفرف بين أرجاء جمجمته:

- ما جدوى أن أصبح ملكا على غيري وأنا لست ملكا على نفسي؟

- أيهما أولى: تحرير الروح العاشقة أم التمسك بكرسي الحكم والإدارة والتسيير؟

- أيهما أفضل: السعادة أم المجد؟

- أأكون ملكا على إمبراطورية أم ملكاً على امرأة؟

انتهت المهلة التي منحها البرلمان للملك العازب، وجاء كل وزراء حكومته لسماع القرار الأخير:

- معالي السادة الوزراء، أشكركم على الوقت الوفير الذي خصصتموه لي ولقضيتي، وهذا قراري الأخير: خذوا إمبراطوريتكم التي لا تغيب عنها الشمس.. واتركوا لي إمبراطوريتي التي لا يفتر نبض الحب فيها. خذوا مُلْك بريطانيا، واذفلوا تاجها لأخي «دوق يوركشر» واتركوا لي حبيبتي «ووليس». ولأنني أعرف بأنه لا أحد سيسامحني على قراري، فإنني سأفضل المنفى مع «ووليس» لباقي سنوات عمري، بعيدا عن الكراسي والعروش والتيجان وجهابذة الإقناع بضرورة عدم الإنصات لنبض القلب...

---

* قاص من المغرب.

للحزن أسباب أخرى..!



■ هشام بنشاوي*

نعش طائر

يوم الاثنين، علمت أن والد جارنا فارق الحياة في المهجر، واليوم (الجمعة) لمحت نعشه يحمل في سيارة الموتى، لكي يوارى الثرى في قريته. بقيت طوال الأيام الماضية مكتئبا، أتذكر إجراءات السفر الروتينية حد التقزز، التي صادفتني قبيل رحلة الخرطوم، وأفكر في هذا المأتم الباذخ، وأحد الجيران أبى الذهاب إلى بيته، قبل أن يترجم ثواب ذهابه مع الجنازة إلى وليمة.. احتقرت انتظار المعزين، المتناثرين بالقرب، كطيور جارحة تتأهب للانقضاض على فريستها. ربما، لم يخطر ببالهم ثلاجة الأموات، والطائرة التي تحمل نعشًا... خيل إليّ أن جارنا «م» لا يفكر سوى في بطنه، وأنا أتعذب - وحدي- بحزني الشفيف؛ فقد لازمني طوال الأيام المنصرمة هاجس أليم: «بمَ سيحس ركاب الطائرة إن علموا أنها تحمل نعشا؟».

*****

لم يسبق لي رؤية الجار الميت، لكن حزنًا كريهًا لازمني منذ يوم الاثنين. لا ملامح لحزني..(ربما) لأنه لم يسبق لي أن رأيت ذلك السيد. أتخيل جسدا متجمدا بلا حراك، كان نابضا بالأشواق، تناسوه بُعيد دفنه.. أحس بلا جدوى الحياة، حين تقتحم المشهد الجنائزي امرأة، وأفكر بصوت عال: «هل يستحق هذا الجسد

الفائض أنوثة وسحرا أن يلقى نفس المصير التعيس لذلك الجار التسعيني؟ هل تستحق الوردة أن تلقى بين القاذورات؟ هل ستتحول - بدورها- إلى وليمة يفترسها طفيليو المآتم؟».

ضحك كالبكاء

لأن هذه اللقطة موغلة في الأسى، سأكتب عن لازمة أرددها - يوميا- لمداعبة صديقي «مبارك». كانت تلك اللازمة جملة تلفظ بها أحد أقاربنا، حين لمحته من فوق ورش البناء، ويبدو أنه لم يطق رؤيتي بذلك الحي الشعبي، وربما، لعن - في تلك اللحظة- البنائين، لأنهم مثل العطارين، يتنقلون من مكان إلى آخر.. بسبب تحية تبطن الكثير من السخرية. اختفى الرجل من ذلك الحي، فتسببت في «قطع رزقه».

لمحته من فوق بغلته، وهو ينادي بصوته المبحوح: «نخالة للبيع» في ذلك الحي الشعبي، وكانت عبارته الأخيرة: «انت هنااااا.. وسيرّ الله يعاااااون..».

أرددها لصديقي يوميا، وأضحك..

لقد مات الرجل، وبقيت عبارته خالدة؛ (هل ستخلد حقا؟ أم أن صفة الخلود هنا مجرد مبالغة لغوية؟). أرددها، وكأنني سمعتها منه للتو.

لم يعد له أي أثر، بل، لعل عظامه تلاشت.. لقد اختفى من هذه الحياة، مثلما اختفى من ذلك الحي من قبل، لكن هذه المرة لن يمكنني رؤيته في حي آخر. لو مت، أنا أيضا، هل ستتذكرون قصصي القذرة فقط؟ أم ستتذكرون عدوانيتي، نزقي؟ ومن ستخطر بباله حساسيتي المفرطة ذات ليلة منذورة للبكاء المترنح؟

تلوح «بهيجة»، والتي أتخيل أنها لم تذق طعم البهجة، لأن القدر كتب عليها أن تكون خادمة في البيوت، تقسو عليها مشغلتها كما الحياة. المسكينة انساقت وراء مزحتي، حين جاءت تبتاع شيئا، من صديقي مبارك، وقلت لها وبلكنة بدوية فكاهية: «وا بهيجة من نهار شفتك ما شفت النعاس». وهكذا، صارت تبحث عن فسحة للتلصص من النافذة. تلوح مدججة بالشوق، ولا أعبأ بها، ولا أشير إليها - هذه المرة- أين تختفي وتترك قلبي فريسة اللهفة..؟

أمومة مسروقة

مساء، في طريقي إلى البيت، لمحت جارنا «ع»، مع صديقه وشاب آخر، وكانت أمامه القطة. كانت تبدو كسيرة الفؤاد. مثلما رأيتها أمس، وكانت تموء مواء خافتا، كأنه توسل منكسر. سألته مازحا، مثلما اعتدت كلما أنجبت القطة: «فينا هي الرفيسة؟»، وكأنه يفترض أن يقيم حفل عقيقة لصغارها، والذين لمحتهم يوم الأحد في علبة كارتونية، بعدما وضعتهم والدته أو أحد أفراد الأسرة ليستمتعوا بدفء شمس ظهيرة ذلك الأحد. (ندمت لأنني لم أصورهم، ولم ألاعبهم، كما فعلت - من قبل- مع إخوتهم.

أمس، خمنت أن الأسرة حرمتها من أبنائها برميهم، (لكن لا يعقل أن يفعلوا ذلك، فالصغار- ما زالوا في حاجة ماسة إليها، وهي كذلك).

تضاعف حزني حين أخبرني أنهم سرقوا أبناءها، فتركوها ملتاعة...

---

* كاتب من المغرب.

قصيدتان



■ عبدالهادي صالح*

واستَريحي علَى الليل

امسَحي وجَعي واترُكيني،

وانثُري في دروبِ المَدينةِ

مَا يجهلُ العَابرون، وقولي:

إلى اللهِ مَا خلَّفتهُ الليَالي،

ومَا طرحَته شُموس البَراري،

ومَا خبأتهُ القلوبُ على وجْدِهَا،

واستَريحي علَى الليلِ..

امسَحيني قليلاً قليلاً:

مِن جَبين الصَباح،

ومِن وجَنات الزُهور،

و مِن رَعشِ هذا الشِتاء الرَهيب،

ولا تعبُري الصَمت

حتى يَفيقُ المسَاءُ

على سُدّة الرُوح؛

ثم انظُري قمَراً واحداً

لا يَراكِ سِواه.

اغتيال

فكَّر فِي الرَّحيل؛

فقرَّر اصطِيادَ غيمَة،

حمَل صنَّارتهُ

واتجَهَ إلى أعلَى بِنايةٍ

في الحَيِّ...

وزَّعَ أشوَاقَهُ

في السَّماء،

وأسلَمَ أُذُنيهِ

للريَاح،

وانتَظر خلَف عينِيهِ

طَويلاً طَويلاً...

وفِي كُلِّ مرَّةٍ

يُسدِّدُ رغَبَاتهِ

تُخَاتِلهُ الشَّمسُ؛

فتَغتالُ أحلاَمَهُ

مِن جَديد.

---

* شاعر من السعودية.

مصافحة طيف

■ ليلى الحربي*

أوَ هكذا أصغي إليك ربابة   أوتارها غنت على أوتاري
يا حبيَ المخذول قبل هزيمتي   يا زهرة سكنت بجوف النار
حتام يحويني السقام ويرتوي   من غيمتي حتى ذوت أزهاري
يا نبضه المسكوب حول ستائري   مازلتُ أرقبُ أن يفئ الساري
ها أنت تروي ما رأته سحابتي   من قبل بوحك أبلجاً كنهاري
أنا حين ينبض خافقي بمذلةٍ   أرمي به من فوق جسر النارِ
ولسوف أرويها حكاية خيبةٍ   سوداء تجْدل ظلمها أنواري
سأظل أرسم مقلتيه وأرتوي   منها وأسكب حولها أعذاري
وأرى ابتسامته تراقص عنوة   يذكي بها رغم البعاد أُواري
حتى ولو فتك الهوى ببقيتي   حتى وإن صار السقام مزاري
سأظل أملأ ليلتي بغنائهِ   وأظل أخفي طيفه بخماري

* شاعرة من السعودية.

رمضان أنت المرتجى



■ جاك صبري شماس*

رمضانُ وجهُكَ في الدجى مشكاةُ   وغمام سيبك أنهر جنّاتُ

تأتي وتحملُ للأنام بشائراً   وتفوحُ في نسماتِكَ الشرفاتُ

ويهلُّ يُمْنٌ بالتسامح مغدقاً   جذلاً، وتُغْفَرُ في الورى الزلاتُ

والفقر يسحب ذيله متعفّراً   إنْ عمَّ في عرض البلاد زكاةُ

***

شهر سما القرآنُ في إعجازِهِ   وتقدمت بجلالِهِ الآياتُ

وتوشحت حللُ النفوسِ شمائلاً   شمَّاءَ ترفلُ بالتقى الصلواتُ

يا سيدي الأمُّ (غزةٌ) أقفرتْ   وتلوَّعتْ بأنينها الربَواتُ

والقدس ثكلى، والديار تباعدَتْ   وتقطعتْ بين الدروب صِلاتُ

والجوع يا رمضان يصرع أنفساً   ويذُلّ أنداءَ التراب جُناةُ

***

جرد حُسامك يا نخيل فقد جثا   بغيٌ، وعاثتْ بالشجى الأزماتُ

ولترتقي ظهْرَ السوابح أمةٌ   وتكرَّ في ساح الفدى الفلواتُ

ودمٌ يزُفُّ البِشرَ في نُبْلِ المنى   ويرومُ أمجاد الجهادِ كُماةُ

وبلال يصدحُ في مآذن غزةٍ   وتميس في ولَهِ الحمى الدعَواتُ

رمضان أنتَ المرتجى لعروبةٍ   ولأنتَ للقدسِ الحبيب نجاةُ

---

* شاعر من سوريا.



للرائحة شكل البيت

■ المهدي عثمان *

بيتي الذي هَوى
كخيمة ألقتها الريح إلى الريح
لا زال بيتي
وبيتي وإن راح الشكل
فرائحة بيتي هي الشكل
وفتّشتُ في الغبار
عن صورة تربطني بالذكرى
فابتسم الرّكام
لا ذكرى تُجذّرك في الذكرى
عدا دمكَ
أُقتُلعتُ من روحي
كجُرْح يسْبح في الظلمة
ولا يرى غير الغياب
باب يُفتح في المنفى
وتُغْلق في وطني الأبْواب
احتضنتني الملاجئ
بركام الصمود مُوقّى

وحلم بالعودة والرجوع
ومفتاح تقدّم به العمْر
ثبّتُه للجدارْ
تكلّس في حدقاته الدمع
كلّما اسْترْجعَ
ذكرى طرْدنا من ورق الزيتون
بكى... بلّل الحائط
راسماً شكل بيتي
وقلتُ لأحفادي:
قرب حقل البرتقال
ثمّة رائحة لبيت عتيق
....
و......
سخر جنديّ من ذاكرتي
يذكّرني بجرّافة
لمْ تُبْق من البرتقال عدا الرائحة

---

* شاعر من تونس.

في مقام الجمال

■ فريال الحوار*

١

الوجود هائم في رياض جماله
يهيم بنار الوجد إلى جمال ذاته
وهو معشوق العشق ذاته

٢

ماذا لو كشف العشق
عن سر ذاته؟
إنه عشق لذات ماهيته
في الجوهر المعشوق..
حيث يَجِدُ طوفان الوجد،
والشوق من ذات معشوقه..
ليصبح
العشق واحد
والشوق واحد
والوجد واحد

٣

عندما تعشق الروح
تبسط الصمت والصفاء
ويبقى عشقها في جوهر البقاء.

٤

أي عشق لا يرتقي إلى سمو المعشوق،
وأي حب لا يسمو إلى جوهر،
وأي هيام يظل درب الحب،
كل هذا وذاك صائر إلى زوال.

٥

أي حب لا يتصور في جوهر الروح
هو من دوافع الغريزة.

٦

الروح التي تُصبح عاشقة
تبقى عاشقة أبداً
لأن معشوقها في صميمها،
هي منه..
وله..
ومعه أبداً
كونها متحررة من الانفعالات
والأغراض!

٧

الروح منتهى الجمال
والبهاء والصفاء
لذا تنشُد معشوقا متصورا في جوهرها
تنشد ذاتها في ذلك الجوهر
تنشد حبها وجمالها وأبديتها..

٨

الروح تعشق ما يفوقها في الجمال
أو على الأقل ما يماثلها في ذلك..
فيصبح العشق مشاهدة الصورة

الجوهرية، في ماهيتين
برزت صفاتها متوحدة
في الوجود
تبعث فيه نسائم الوجد
وعطر الحب الأبدي

٩

حين تعشق الروح
تجعل للحياة معنى، فتسمو وتعلو
لتكون إرادتها عشق الوجود
وكأن الجمال يعشق ذاته..
في الوجود الذي هو الجمال في ذاته

١٠

العشق..
ماء عذب سَكِرَ بخمرة الإشراق
لاطفته أنسام الوجد
فجرى مشتاقا
إلى وصال الحبيب.

١١

الجمال كمال الصفات
الجمال سر المنتهى.. والوجود.
والعشق تقديس..
وإكبار..
لهذا الجلال.

* كاتبة من السعودية.



الباحث والقاص والروائي خالد أحمد اليوسف للجوبة:

استدعيت كل قدراتي وخبراتي وإمكاناتي من أجل فحص تلك الأعمال التي تجاوزت ثلاثمائة نص قصصي

كاتب قصة قصيرة، باحث متخصص في المكتبات والمعلومات وبخاصة الأدب السعودي. عضو في جائزة الأمير فيصل بن فهد للثقافة الطفل، محكم لعدد من المسابقات الخاصة بالكتابة للأطفال في جمعية الثقافة والفنون وجمعيات ودور نشر أخرى، اشترك في عدد من الندوات والأمسيات القصصية والأدبية، ويشرف على النشاط المنبري في الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون نظم وأشرف على عدد من معارض الكتاب وأهمها معرض الكتاب السعودي في لندن عام ١٤١٦هـ-١٩٩٥م. عمل محرراً في مجلة عالم الكتب ١٤٠٠هـ-١٤٠٢هـ محرراً في مجلة والمجلة العربية ١٤٠٣-١٤٠٥هـ. محرراً ورئيساً للقسم الثقافي في جريدة والمسائية ١٤٠٥-١٤٠٧هـ. محرراً مشاركاً وفاحصاً لمواد مجلة والتوباد الفصلية منذ ١٤٠٩هـ حتى الآن.

وهو أول من نشر وأدخل الببليوجرافيا الأدبية الدارجة في الصحافة.

■ **حاورته هدى الدغفق**

• هل لك أن تقدر لنا العدد الإجمالي للقاصين في الأنطولوجيا التي عملت عليها؟

■ حوى كتاب الأنطولوجيا مائة وواحدا وتسعين كاتبا وكاتبة، تمثل كل الأجيال والعقود القصصية في المملكة العربية

السعودية.

طبعا هذا التمثيل اختير منه الأحياء الذين يمكن التواصل مع تجربتهم، والنظر في عطائهم ونتاجهم المتواصل والمؤثر، ولهذا اثبتّ السيرة الثقافية الكاملة لكل كاتب، وأهم ما فيها العنوان الذي يمكن الاتصال به من خلاله.

وسيكون هناك أجزاء للإضافة والتعديل والتنقيح، وذكر من لم يُذكر في هذا الكتاب الكبير.

- **متى تُرجمت أول قصة أو مجموعة قصصية؟ وإلى أي لغة تُرجمت، ولمن كانت تلك المجموعة؟**

- هذا الموضوع يحتاج للبحث الدقيق جدا، والتنقيب في كل الصحف والمجلات التي صدرت في السعودية، وفي خارجها، وبخاصة التي كانت وما تزال تصدر باللغة الانجليزية، أو أي لغة أخرى.

لكن من خلال معرفتي ورصدي الببليوجرافي، اعتقد أن ترجمات الأساتذة، عزيز ضياء، أحمد عبدالغفور عطار، حمزة بوقري، محمد علي قطب، حصة العمار، خالد العوض، خلف القرشي وغيرهم، كانت من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، ولابد أن لهم ترجمات أخرى من أدبنا وإبداعنا القصصي إلى اللغات الأخرى وبخاصة اللغة الانجليزية، وهي التي لم أطلع عليها، ولم تُذكر بعد وفاة بعضهم، لكن عند البحث في هذا الموضوع سنجد الخبر.

وما أزال أذكر الدكتور أحمد قطرية.. وهو أستاذ - سابق - في جامعة الملك سعود، متخصص في الترجمة، الذي ذكر لي أنه ترجم أكثر من ستين قصة قصيرة سعودية، نُشرت تلك الترجمات في جريدتي رياض ديلي وعرب نيوز، وأذيعت في البرنامج الأوربي للإذاعة السعودية، كل هذه الأعمال كانت في فترة الثمانينيات الميلادية.

كذلك القاصين والروائيين طه حواس وفوزي خليفة من مصر وهما عاشا للعمل هنا في السعودية، وكانت لهما ترجمات من اللغة العربية وإليها، وأذكر أنهما ترجما عددا من القصص السعودية إلى اللغة الانجليزية، ونُشرت في الخارج، وللأسف فإني لا أحتفظ إلا بهذه المعلومات عن أولئك الذين خدموا القصة السعودية، أما الأعمال نفسها فهي ليست لدي.

وحديثا قام الأستاذ عادل الحوشان والأستاذة هيلة الخلف بإصدار كتاب تحت عنوان: (sand birds) وهو كتاب جامع لعدد من كتاب القصة القصيرة في المملكة، وقد صدر عام ٢٠٠٤م. ثم قام القاص الدكتور خالد العوض بإصدار مجموعة قصصية باللغة الانجليزية، تخصه، عام ٢٠٠٧م، عنوانها : (line gening outside of time).

كذلك منذ وعيتُ القصة القصيرة السعودية وكتّابها والحوارات التي تُجرى معهم، وأنا اقرأ ضمن إجاباتهم أنه ترجم لهم نصوصٌ إلى اللغة الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو الإيطالية أو النرويجية.. وغيرها من اللغات، وكل ذلك يعتمد على العلاقات الشخصية والتواصل المباشر، وعدد هؤلاء كثير جداً،

وربما كل قاص ترجم له نص واحد أو نصين أو أكثر.

كما يجب أن لا ننسى مشروع الدكتورة سلمى الجيوسي قبل عشرين عاما أو يزيد، وهو الذي ركز على عدد من الكاتبات السعوديات وخاصة القصة الاجتماعية، ومشروع الدكتور أبوبكر باقادر، وهو يسير على المنوال نفسه.

- **هل أثر عملك في الانطولوجيا على إبداعك في مجال القص؟ وما هي الإيجابيات والسلبيات من عمل أنطلوجي من هذا النوع؟**

- لم اشعر بأثر سلبي.. بل الأثر الايجابي كان هو الأوضح، حيث فرضت عليّ القراءة المكثفة والمتواصلة والحريصة من أجل الخروج بنتيجة قوية، واستدعيت كل قدراتي وخبرتي وإمكاناتي من أجل فحص تلك الأعمال التي تجاوزت ثلاثمائة نص قصصي.

كذلك بعد الانتهاء والطبع والانتشار، من المؤكد أن الايجابيات هي ما سنراه ونجده ونلمسه! كيف لا.. وكتاب واحد يجمع أفضل وأجمل النصوص القصصية في السعودية؟ كيف لا يكون إيجابياً وهذا الكتاب يحصر كل الأنساق والأجيال والأساليب التي تعاملت مع القصة القصيرة؟!

المفترض أني كمؤلف ودارس لهذا الكتاب لا أذكر إيجابيات عملي، بل الآخرون هم من يتحدثون عنه.. أليس كذلك؟

- **هل اضطررت أن تتوقف عن كتابة القصة حين كنت تعمل على الأنطولوجيا بوصفها الأكاديمي؟ أم كنت تتنقل بين الحديقتين.. ماذا بالضبط؟**

- أنا لا أبتعد كثيرا في حياتي العادية عن البحث الأكاديمي، والكتابة العلمية الجافة من خلال عدد من المقالات والدراسات الببليوجرافية والببلومترية، لهذا حينما بدأت الغوص في عمل هذا الكتاب، شعرت أني عدت أكثر إلى القصة القصيرة؛ وفي الأساس الواقعي لي أن هاجس كتابة القصة القصيرة يطاردني دوماً، وبمجرد أن اصطاد فرصة زمنية وإلحاح متواصل من فكرة الكتابة، استسلم لها واترك الكتابة البحثية من أجلها، وقد تعرضت لهذا كثيرا، في مواقع مختلفة جدا، لا أطلب طقسا أو ظروفا خاصة للكتابة، لذا كل أعمالي تسير بهذه الصورة.

> **هاجس كتابة القصة القصيرة يطاردني دوماً**
>
> **لا أطلب طقساً أو ظروفاً خاصة للكتابة**
>
> **تطورت القصة القصيرة في السعودية بشمولية كيانها وتكوينها**

- **هل من طرائف لم تزل عالقة في ذهنك عن تعاملك مع بعض القاصين؟**

- أول المواقف أن فكرة الموت كانت تطاردني، لأني خصصت الكتاب للأحياء، وأقصد بذلك أنني أصبحت كل يوم أخشى أن يأتي خبر أحد هؤلاء القاصين أو القاصات قد توفي وانتقل إلى رحمة الله! رغم إيماني بأن الموت حق وأنه آتٍ لا محالة، ولا مناص منه، لكن كنت أريد أن يرى كتابي النور بكل عدده ومخططه! والحمد لله تم له هذا إلا من القاصة هديل الحصيف رحمها الله. ومصدر هذا القلق

قديم معي، حيث رافقني عند تأليف كتاب: دليل الكتاب والكاتبات الذي صدر عام ١٤١٥هـ، حيث لم أنته من تأليفه إلا بعد وفاة خمسة عشر كاتبا وكاتبة رحمهم الله جميعا.

الموقف الثاني أن تتصور كيف ستتعامل مع هذا العدد الكبير من الكتّاب، وقد انقسموا أمامي ليمثلوا الحياة العامة بكل أشكالها وصورها، وهم مثل كل البشر؟ إلا أني فوجئت وصدمت بالذين - وهم قلة - لا يريدون من يخدمهم، وهم السلبيون مع أنفسهم قبل غيرهم؛ فوجدت من يرفض التعاون نهائياً! بل ويرفض الكتاب برمته، ووجدت الذي لا يدري شيئاً عن نفسه وأحواله وحياته! ووجدت من يقول لي: (يا أخي أنت ما مليت من الركض ورانا ووراء كتاباتنا؟ تراك أزعجتنا ببليوجرافياتك وكتاباتك؟) بهذه اللهجة السوداوية المقيتة!

الموقف الثالث على العكس تماما، خاصة بعد أن أُعلن عن البدء في هذا الكتاب، إذ وصلني عدد من القصص والاتصالات ممن لم ينضج! أو له إصدارات ووجود متواصل على الساحة الثقافية لكن مع ضعف، وإصرار على هذا الضعف وعدم التطور والتطوير لنفسه، لكن بأسلوب أخوي وصادق.. أوضحت لهم عدم إمكانية الدخول في هذا الكتاب؛ بل الجميل هو رفض عدد منهم الدخول في الكتاب لقناعته بمستواه المتواضع!

- **ما هي الفروق التي لاحظتها بين الأجيال القصصية التي تناولتها؟ وفيما كانت تلك الفروق؟**

■ بالتأكيد أن الاختلاف واقع بين جيل وآخر، ومن هذا التغير تكتشف التحولات والأساليب، وهذه إحدى فوائد هذا الكتاب، ولعل أبرزها طريقة التعامل مع كتابة القصة القصيرة نفسها، فقد هدمت القواعد القديمة التي تتطلب مدخلا وعقدة وحلا، وأصبحت القصة القصيرة أكثر تقنية، وفرضت الحوار واللغة والوصف والدخول مباشرة بلغة جميلة إلى ذروة الحالة، وهي الواقع النفسي أو الاجتماعي أو العاطفي، أي أن القصة القصيرة تخلت عن التمهيد أو المدخل.. لأنها لا تحتمل ذلك.

لقد تطورت القصة القصيرة في السعودية بشمولية كيانها وتكوينها، أما في اللغة فقد اتضحت معالمها وتفردت في بنائها، لأن لغة القصة القصيرة تجاوزت اللغة الصحفية واللغة الأدبية المفتوحة، لأن تكون مقالة أو خاطرة أو كتابة هائمة في عالم النثر والشعر، هي لغة مختصة بالقصة القصيرة، تعتمد على دقة الوصف والاقتضاب والسهولة المتماسكة، هي لغة تأخذ من الشعر جماله ورزانته وأوزانه من غير موسيقى وعروض، هي لغة ترسم الملامح للمكان والشخصية والحدث والحكاية معالم دقيقة وواضحة، لغة القصة القصيرة هي اللغة القصيرة للجملة والحوار والوصف والموضوع.

وقد أصبحت هذه الصفات والسمات من معالم القصة القصيرة السعودية المعاصرة، وأصبح الفرق واضحا بين جيل وآخر، من خلال تتبع ذلك في هذا الكتاب، لأني طرحت كل هؤلاء بين صفحاته.



علي القاسمي «أبو المعاجم العربيّة الحديثة»

تعليمنا الجامعي بحاجة إلى إصلاح شامل في أهدافه وهياكله وبرامجه وطرائقه ووسائله

■ أجرى اللقاء: الأديبة د. سناء الشعلان

• الدكتور علي القاسمي الأكاديمي والمبدع معروف، ولكن ماذا تقول عن علي القاسمي الإنسان الذي لا يعرفه إلاّ من اقترب منه؟

■ اسمحي لي أولاً أن أشكرك على تفضلك بإجراء هذا الحوار معي، وأنا سعيد به، لأنني أحد المعجبين بأدبك الرفيع، خاصة في مجال القصة القصيرة، فأنت أميرة القصة العربية، إضافة إلى كونك أستاذة جامعية متميزة. أما الجواب على سؤالك، فهو أنّ علي القاسمي طالب علم، يبحث عن المعرفة في بطون الكتب، وصدور الرجال، وبحار الشابكة (الإنترنت).

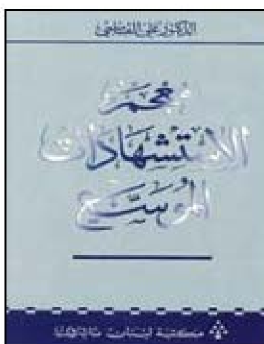
• الخبرة الطويلة والإبداع الموصول والمكانة العلمية والاجتماعية والأكاديمية الرفيعة التي وصل إليها علي القاسمي.. ماذا علّمته؟ وماذا أخذت منه؟

■ ممارستي القراءة والكتابة والبحث العلمي، علّمتني وأمتعتني وأعطتني الشيء الكثير.. ولم تأخذ مني شيئاً. فالعمل، بوجه عام، يزيد الحياة متعة وجمالاً، لأن الإنسان يصبح أكثر إحساساً بجماليات الأشياء، وروعة الناس، ومباهج العالم الذي يعيش فيه.

• ماهي المحطة الأهمّ في تجربتك الأكاديمية والإبداعية؟ ولماذا؟

■ أعدّ أيام الدراسة الجامعية أجمل محطات الحياة، لأني كنتُ أقطف ثمار

المعرفة ذاتية، تعلمين أنني ارتدت عدداً من الجامعات العربية والأوربية والأمريكية، وكنتُ مولعاً في قاعات الدرس، وأروقة المكتبات، وحلقات النقاش والمذاكرة، وما يزال طعم تلك الأيام الحلوة على شفتيّ ومسمعيّ وحنايا الروح وشغاف القلب، والسبب في ذلك أنني كنتُ آنذاك أمارس هوايتي المفضلة التي نشأت عليها منذ صغري، وهي اكتشاف الأشياء واكتساب المعرفة بماهيتها، وما أزال أشعر بهذه اللذّة عندما أشارك في مؤتمرات المجامع العربية وأستمع إلى علمائها، إنها لذّة التلقّي وجمالياته.





- **ما هو الجانب الجميل الذي لا يعرفه النّاس عن علي القاسمي، ويتمنّى لو يعرفونه عنه؟**

■ لا أظن أنّ القارئ اللبيب يخفى عليه جانب من شخصية الكاتب، فهو يعرف الشيء الكثير عن أخلاقه، وطباعه، وميوله، وأفكاره، من مجرد قراءة إنتاجه الأدبي، فأسلوب الكاتب ينم عليه، «الأسلوب هو الشخص»، كما يقول النقّاد الفرنسيون، ربما لا يعرف القرّاء العرب أن الأغلبية الساحقة من كتّابهم وأدبائهم ليسوا محترفين، بل يمارسون الأدب هوايةً في أوقات فراغهم، فأنتِ نفسك أستاذة جامعية، وتكتبين في أوقات فراغك أو في الأوقات التي ينبغي أن تريحي نفسك فيها من عناء العمل، ولكن وهج التجربة الفنية يجتاحك ويحرقك في الأعماق، فتتشكّلين من ألسنة اللهب نصاً أدبياً رقراقاً مثل مياه الجدول المنسابة، لعلك تطفئين الحرائق في الوجدان.

- **هل الوطن عندكَ هو حقيقة جغرافية أم معطىً إنساني وتواصلي؟**

■ في كتابي «مفاهيم العقل العربي» تطرّقت إلى مفهوم الوطن، فهو لدى بعضهم الفضاء الجغرافي المحدود، ولدى بعضهم الآخر الأهل والناس، ولدى فريق ثالث الثقافة والقِيم، وعندي أنّ الوطن كلُّ ذلك وأكثر، فهو المحبّة المتبادلة، والوفاء المتجذّر، والطفولة الهنيئة في أحضان الأم، وابتسامة الأخت، ووجوه الأهل والجيران، والماء الذي نرتشفه، والهواء الذي نستنشقه، والطعام الذي نتذوقه، والتاريخ الحضاري الذي لوّن وجوهنا.

- **ما الذي يمكن أن يحزنك؟ وما الذي يمكن أن يجعلك تضحك من أعماق قلبك؟**

■ في حقيقة الأمر، ما يحزنني كثير، مع الأسف، وما يضحكني قليل، فما يزال جرح فلسطين نازفاً في الفؤاد، ولكوني معلّماً، يحزنني أنّ أنظمتنا التعليمية في الوطن العربي أنظمةٌ طبقية، حيث يرتاد أبناء رجال السلطة والمال المدارس الأجنبية، ويتعلّم أولاد الطبقة الوسطى في المدارس الأهلية مقابل أجور باهظة، ويبقى أطفال الفقراء في مدارس حكومية سيئة التجهيز أو بلا مدارس، وهذا النظام التعليمي الطبقي لا يساعد على تحقيق التنمية البشرية المنشودة، بل على العكس يؤدّي إلى اضطرابات اجتماعية وثورات شعبية، يذهب ضحيتها خيرة شبابنا.

يحزنني أن أرى بعض أطفالنا بلا مدارس، وبعض شبابنا بلا عمل، وبعض أهلنا بلا طعام ولا سكن.

يحزنني انتفاء العدالة الاجتماعية، وغياب حقوق الإنسان في بلداننا بحيث يفقد العاطلون عن العمل والشيوخ ماء وجوههم بالاستجداء من الأهل والأصدقاء، لأن دولنا تحرمهم من حقهم في التعويض عن البطالة والشيخوخة، على الرغم من أن الحقوق الاقتصادية منصوص عليها في دساتيرنا.

يحزنني أن أرى شوارعنا «العربية» مليئة باللافتات المكتوبة بالإنكليزية أو الفرنسية وليس بلغتنا الوطنية، وأن دولنا تتّخذ من لغة المستعمر القديم، الإنكليزية أو الفرنسية، لغة العمل في الحياة العامة والمؤسسات الاقتصادية والمالية، وأحياناً في الإدارة، ولغة للتعليم العالي. باختصار، إن الاستقلال الذي منحته الدول الاستعمارية لبلداننا العربية كان مشروطاً بالتبعية الثقافية والاقتصادية للمستعمِر. فمتى نحصل على الاستقلال الناجز؟

موضوعة الفقدان هي السائدة في قصصي. بعبارة أخرى، يقول النقّاد إنَّني كاتبٌ خاسر، فقدَ بطّته في صغره، وفقدَ وطنه في كبره، وأضاع جميع ما لديه، وخسر حتى أوهن أحلامه.

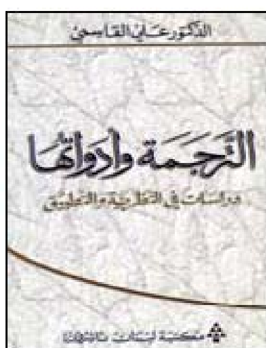
- **يقولون إنّ القادم هو الأجمل. فما هو الأجمل الإنساني والأكاديمي والإبداعي الذي تحلم بإنجازه؟**

■ طبعاً القادم هو الأجمل، لأنَّنا نتعلَّق بالأمل، فبدون نبض الأمل في النفس، تنتفي بهجة الحياة، ويتوقَّف نبض القلب.

- **لك تجربة خاصة مع المعاجم. فكيف تقيّم هذه التجربة؟**

■ كانت دراستي في مرحلة الدكتوراه في جامعة تكساس في أوستن، في مجال اللسانيات تخصُّص المعجمية وقد مارست العمل المعجمي والمصطلحي عندما كنتُ خبيراً في مكتب تنسيق التعريب بالرباط. وقد اضطلعتُ بتنسيق عمل فريق اللغويين العرب الذين صنفوا «المعجم العربي الأساسي». ووضعتُ خطّة هذا المعجم ليكون أداة لتعلم اللغة العربية من قبل الناطقين باللغات الأخرى. وعلى الرغم من نواقص هذا المعجم فإنَّه من أفضل المعاجم الحديثة. بيدَ أنَّ السياسات التعليمية والإعلامية في البلدان العربية ترمي إلى تهميش اللغة العربية الفصيحة المشتركة، وترويج اللهجات العامية ولغة المستعمر القديم، الإنكليزية أو الفرنسية. ولهذا فإنها لا تعبأ مطلقاً بتشجيع تعليم العربية لغير الناطقين بها. ونتيجة لذلك فإن استخدام ذلك المعجم محدود جداً. غير أنَّ المعجم الذي أعتز به هو «معجم الاستشهادات» الوحيد في نوعه في مكتبتنا العربية. فهو يرتب الموضوعات ألفبائياً، كالحبّ، والحرِّية، والحسد، والحياة، إلخ.، وتحت كلِّ موضوع يأتي بما يستشهد به الكتّاب والمتحدثون من آيات قرآنية أو أحاديث نبوية، أو نصوصٍ من الكتاب المقدس، أو أمثال سائرة، أو حِكمٍ مرعية، أو قواعد قانونية، أو أقوال مأثورة. فهو خلاصةٌ مبوبة للفكر العربي وقِيمه ومُثله. وقام الناشر،

(مكتبة لبنان ناشرون)، بإصدار ثلاث طبعات منه: «معجم الاستشهادات»، و«معجم الاستشهادات الموسّع»، و«معجم الاستشهادات الوجيز للطلاب»، وهو كتاب مرجعي ضروري للكاتب، والأستاذ، والطالب، والمحامي، والصحفي، والواعظ، وكلّ مَن يمارس الكتابة أو الخطابة. وإضافة إلى ذلك أصدرتُ عدداً من الكتب الأكاديمية في المعجمية والمصطلحية مثل: «علم اللغة وصناعة المعجم»، «لغة الطفل العربي»، «الترجمة وأدواتها»، السياسة الثقافية» وغيرها (وجميعها من منشورات مكتبة لبنان ناشرون في بيروت) وضعتُ فيها خلاصة دراساتي النظرية وتجاربي العملية في الموضوع، ليستفيد منها أبناؤنا الطلبة. ولهذا، فهذه الكتب تستخدم مراجع في عدد من جامعاتنا. وسعدت حقاً عندما علمتُ أنك تستخدمين بعضها في جامعتك.





• من هو علي القاسمي؟ أهو الأكاديمي أم المبدع؟ وأين تجد نفسك بالتحديد؟

■ يضطلع كلُّ فردٍ منا بأدوار متعددة في آن واحد على مسرح الحياة. وكما ذكرتُ سابقاً، فأنا أستاذ جامعي بالمهنة، وكاتب بالهواية. وحينما أقوم ببحث علميّ، أجدني أتقيّد بمبادئ البحث الموضوعي. وعندما أكتب نصاً أدبياً، أجد نفسي سارحاً في التخييل الذاتي. وكلاهما يمنحني لذة ومتعة.

• عاينت تجربة التدريس الجامعي في كثير من الجامعات العربية وغير العربية. فكيف تقيّم الواقع الأكاديمي العربي في ضوء تجربتك الواسعة في هذا المضمار؟

■ عزيزتي، لقد فشل تعليمنا الجامعي في قيادة التنمية البشرية وتحقيقها في بلداننا، على عكس الحال في بلدان عديدة كانت في الخمسينيات والستينيات أقل نمواً من بلداننا مثل فنلندا، وكوريا، وماليزيا وغيرها، وأصبحت اليوم من أرقى الدول بفضل تعليمها الجامعي. ولقد خصصتُ هذا الموضوع بكتابٍ كاملٍ عنوانه «الجامعة والتنمية»، أشرت فيه إلى أنّ تعليمنا الجامعي بحاجة إلى إصلاح شامل في أهدافه وهياكله وبرامجه وطرائقه ووسائله، ولا يمكن تحقيق هذا الإصلاح بدون إصلاح المنظومة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية برمتها في بلداننا.

من مشكلات جامعاتنا أنها تدرّس العلوم النظرية والتطبيقية بلغة المستعمر القديم، الإنكليزية أو الفرنسية، التي لا يجيدها أغلبية الطلاب الساحقة. ولهذا فإنهم لا يتمثلون المعلومات العلمية ولا تصبح جزءا من منظومتهم المفهومية، ولا يستطيعون الإبداع فيها، ولا يتمكّنون من نقل معلوماتهم إلى غيرهم من المواطنين. ويبقى العلم في وطننا أجنبياً وللخاصة فقط. ولصعوبة لغة التعليم العلمي الجامعي، يميل معظم الطلاب إلى الانخراط في التخصّصات الإنسانية، في حين أن التنمية البشرية تحتاج إلى أعداد أكبر

من المتخصّصين في العلوم والتكنولوجيا.

- **أيّ السياقات الفكرية والإبداعية والذّاتية التي تستحوذ عليك في تجربتك القصصية الممتدة في أكثر من مجموعة قصصية؟**

■ في كتاب الناقد الدكتور عبدالمالك أشهبون «علي القاسمي: مختارات قصصية مع دراسة تحليلية» (٢٠١٢م) قسّم هذه السياقات إلى أربعة أقسام: الطفولة، الغربة والحنين، الوطن، الحب الخائب.

ويتّفق معه الناقد إبراهيم أولحيان في كتابه «الكتابة والفقدان: قراءة في التجربة القصصية عند علي القاسمي» (٢٠١١م) الذي يعدُّ تلك السياقات المختلفة مظاهر لفقداني طفولتي ووطني وجميع من أحببتهم. فموضوعة الفقدان هي السائدة في قصصي. بعبارة أخرى، يقول النقّاد إنَّني كاتبٌ خاسر، فقدَ بطَّته في صغره، وفقدَ وطنه في كبره، وأضاع جميع ما لديه، وخسر حتى أوهن أحلامه.

- **إلى أين تسير تجربة تعليم اللغة العربية لغير الناطقين فيها وفق تجربتك الشخصيّة؟**

■ أعلم أن سؤالك هذا نابع من اشتغالك الجادّ في ميدان تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها في الجامعة الأردنية، تدريساً وتأليفاً وبحثاً. وكان بودّي أن أجيب عليه بصورةٍ ترضيكِ وتشجعك. ولكن الأمانة العلمية تقتضي أن أقول لك بصراحة إنَّ تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها عبث ضائع لا مستقبل له في ظلِّ السياسات العربية الراهنة. وباختصار، كيف تريدين أن يُقبِل الأجانب على تعلّم لغةٍ يحتقرها أهلُها ويهمشونها، بل يعملون علىً تدميرها في مختلف معاهد التعليم، ووسائل الإعلام، وجميع المؤسسات المالية والاقتصادية، وفي الحياة العامة؟!

دعيني أضرب لك مثلاً عملياً. تعلمين أنَّ اللغة العربية هي إحدى اللغات الرسمية الست في منظَّمة الأمم المتحدة وفي جميع المنظَّمات الدولية الأخرى، منذ أوائل السبعينيات. ولكن ممثِّلي البلدان العربية في تلك المنظَّمات لا يستخدمون اللغة العربية مطلقاً، بل يتشبَّثون باستخدام لغة مستعمِرهم القديم، الإنكليزية أو الفرنسية.

قبل بضعة أشهر قررتْ منظمة اليونسكو قبول فلسطين عضواً كاملاً فيها. تابعنا الخبر بفرح. وسمعتُ مندوب فلسطين في هذه المنظمة بأُمّ أذني ورأيتُه بأمّ عيني، وهو يشكر المنظَّمة على قبول فلسطين عضواً كاملاً فيها، ولم يتكلّم باللغة العربية وهي إحدى اللغات الرسمية في اليونسكو، بل باللغة الفرنسية. وفي الوقت نفسه كان زميله مندوب فلسطين في منظَّمة الأمم المتّحدة بنيويورك يقدّم طلبه لقبول فلسطين عضواً كاملاً فيها، باللغة الإنكليزية. ما الرسالة التي يريد هذان المندوبان إيصالها إلى تلك المنظَّمات وإلى العالم. دعيني أقرأ لك المضامين الضمنية:

أولاً، فلسطين لا تستحق العضوية الكاملة، فهي لا تمتلك لغة وطنية ولا قومية، بدليل استخدامهما أي لغة أخرى عدا العربية. واللغة هي جوهر الهوية الوطنية، وإحدى ركائز الدولة المستقلة الكاملة العضوية، تماماً كالعَلَم.

ثانياً، نصيحة واضحة خالصة لجميع الطلاب الأجانب بعدم تعلُّم اللغة العربية، فلا فائدة تواصلية منها، بدليل أن «العربي» نفسه لا يستعمل لغته الوطنية.

ثالثاً، نصيحة واضحة خالصة لجميع طلاب

اللسانيات العرب والأجانب بعدم التخصُّص في الترجمة من العربية وإليها، بدليل عدم الحاجة إلى الترجمة من العربية وإليها في المحافل الدولية، لأنَّ المندوبين العرب لا يستعملون اللغة العربية فيها.

صدِّقيني، عزيزتي، لو استخدم المندوب الفرنسي في منظَّمة الأمم المتحدة في نيويورك شيئاً من اللغة الإنكليزية سهوا في خطابه، فإن حكومته ستطرده حالاً من وظيفته وتسجنه ستة أشهر، تطبيقا لُقانون «حماية اللغة الفرنسية» الصادر عن الجمعية الوطنية الفرنسية سنة ١٩٩٢م، وهو تأكيد لقانون فرنسي صادر سنة ١٧٩٢م. نعم، العرب كذلك عندهم نص بوجوب استخدام العربية ورد في ما هو أرقى من القانون، أي الدستور، الذي ينصُّ على رسمية اللغة العربية، ولكن من سمات الدول المتخلِّفة أنَّ لديها قوانين راقية ولكن لا تطبقّها، تماماً كما تنصّ دساتيرنا على صيانة حقوق الإنسان، وحقوقه الاقتصادية.

عزيزتي، إذا قال لك أحد المندوبين العرب في المنظّمات الدولية إنّه يستخدم الفرنسية أو الإنكليزية، لئلا يسيء المترجمون مقاصده، فاعلمي أنّه جاهل بعمل أقسام الترجمة في هذه المنظمات. فأيُّ مندوب يستطيع أن يترجم خطابه إلى اللغة التي يريدها مسبقاً، ويسلّم نسخة منها إلى قسم الترجمة الذي يتولّى تلاوتها في حينه بنطقٍ أفضل من نطق المندوب العربي، لأنَّ القاعدةً المتَّبعة في هذه المنظمات هي أن يترجِم المترجِم الفوري (التُّرجمان) إلى لغته الأمّ. بمعنى أن مَن يترجِم مِن العربية إلى الفرنسية هو مترجم فرنسي يتقن العربية، ومن يترجم من الفرنسية إلى العربية هو مترجم عربي يتقن الفرنسية.

اسمحي لي أن أضربَ لك مثلاً آخر عن احتقارنا نحن العرب للغتنا العربية: تعلمين أنَّ دول الخليج «العربية» تستخدم أكثر من عشرين مليون عامل أجنبي معظمهم من دول آسيا كالهند والفلبين وتايلند، على الرغم من وجود نحو خمسة وعشرين مليون عاطل عربي، طبقاً لإحصاءات منظمة العمل العربية. ويشتَرط في هذا العامل الوافد معرفته باللغة الإنكليزية، فتقوم الدول الآسيوية بتنظيم دورات مكثفة بالإنكليزية مدتها حوالي ستة أشهر للراغبين في العمل في دول الخليج. ولما كانت نسبة العمالة الوافدة إلى السكان العرب الأصليين هي حوالي ٩٠ بالمائة، أصبحت اللغة الإنكليزية فعلياً هي اللغة السائدة، وأمسى ابن البلد لا يستطيع شراء الخبز أو ركوب سيارة الأجرة إلا باستعمال اللغة الإنكليزية الآسيوية المكسّرة. وأصبح من الممكن بسهولة تحويل هذه الدول إلى بلدان ناطقة بالإنكليزية لا علاقة لها بالسكان الأصليين الذين سيبقون أقلية ذليلة، كما حدث في تحويل سنغافورة من بلاد ماليزية إسلامية إلى دولة ناطقة بالإنكليزية لا علاقة لها بالإسلام والماليزيين. وهذا ليس كلامي، بل مقتبس من كلام اللواء ضاحي خلفان قائد شرطة دبي، الذي نشره في مقال بعنوان «نبني عمارات ونفقد إمارات» في جريدة «الشرق الأوسط» السعودية الصادرة في لندن في عددها ١١٠٢١بتاريخ ٣٠/١/٢٠٠٩م. وقد توصَّل لهذا الاستنتاج عددٌ من مفكري الخليج وأكاديمييّه مثل الدكتور صالح الكواري من قطر والدكتور حسين غباش من الإمارات العربية المتّحدة وغيرهما.

أنت تتمنين نشر اللغة العربية في العالم، وتعليمها لغير الناطقين بها؟ كان من الممكن جداً تحقيق هذه الأمنية خلال الثلاثين سنة

الماضية، لو طلبت الدول العربية من العمّال الوافدين أن يتعلموا اللغة العربية الوظيفية قبل أن يُمنحوا تأشيرة الدخول. وهذا ما تفعله حالياً الدول الأوربية مثل ألمانيا وهولندة وبلجيكا التي لا تمنح تأشيرة العمل أو الإقامة أو الدراسة، إلا بعد أن يتعلّم الشخص لغتها ويجتاز امتحاناً معيّناً فيها.





- **عايشتَ تجربة التعريب في سيرتك الأكاديمية. فما مدى إسهام التعريب وفق رأيك في دفع عجلة النّمو المصطلحي العلمي العربي؟**

■ فعلاً، اشتغلتُ أربع سنوات خبيراً في مكتب تنسيق التعريب بالرباط، المسئول عن توحيد المصطلحات في الوطن العربي واستفدتُ من هذه التجربة في تأليف كتابي «علم المصطلح: أسسه النظرية وتطبيقاته العملية» (٢٠٠٨م) الذي يقع في (٨٢١) صفحة، وتستخدمه كثيرٌ من الجامعات العربية. ومن دواعث سروري أنك أنتِ بالذات اخترتِ استخدامه في جامعتكِ، وهذه شهادة أفتخر وأعتز بها. ولكنّ المصطلحات العلمية العربية التي تضعها مجامعنا اللغوية ويوحّدها مكتب تنسيق التعريب، لا فائدة منها، فهي مولّدات لا تُكتب لها الحياة إلا بالاستعمال. ولما كانت جامعاتنا العربية تدرّس العلوم بلغة أجنبية وليس بالعربية، فإنّ هذه المولدات لا تُستعمَل، بل تبقى في طريحة بطون الكتب، وعلى رفوف المكتبات التي يكفّنها الغبار والتراب. ولا توجد حركة ترجمة علمية عربية تستفيد من هذه المولّدات؛ فالترجمة هي سلعة تخضع لقانون العرض والطلب. وليس هنالك طلب عليها في بلادنا العربية، لأننا نعلّم العلوم بلغة أجنبية، مهما كانت تراكيبها وأصواتها مكسّرة ومتدنية. فلماذا نترجم الكتب العلمية العالمية. وهكذا تبقى اللغة العربية مثل بطة عرجاء تمشي برجل الإنسانيات وليس لها رجل العلوم والتقنيات. هذا ما يريده مسئولو التعليم العرب للغتنا، بحجّة التفتح على العالم والانفتاح على لغة العِلم، وكأن كوريا المتقدّمة جداً علمياً وصناعياً، مخطئة في استعمال لغتها فقط في التعليم في مختلف مراحله ومستوياته، وفي الصناعة والبحث العلمي. وكأن الكوريين منغلقون على أنفسهم، رغم أنّنا في البلاد العربية نعيش على منتجاتهم الصناعية، ورغم أنّ بعضهم يجيد اللغات العالمية الأخرى بما فيها العربية.

- **لماذا كتبت كتاب «العراق في القلب»؟**

■ إنّ كتابي «العراق في القلب» الذي تقع طبعته الثانية في (٧٢١) صفحة من الحجم الكبير، هو مجرد مجموعة من الدراسات المتفرّقة في حضارة العراق وتاريخه الثقافي، كتبتها في أوقاتٍ مختلفة نتيجةً للحنين الذي ينتابني للعراق خلال الفراق الذي دام أكثر من أربعين عاماً، على الرغم من أنّني أعدّ نفسي محظوظاً، لأنني لا أعيش في ديار الغربة، بل بين أهلي وقومي في أرض المغرب المعطاء ذي الحضارة العريقة، المشهور بدماثة خلق أهله وكرمهم الذائع الصيت.



الشاعر حمد الفقيه

اللغة العربية هي اللغة المعمورة بأصوات الإنسانية. من يطلق الصافرات!! يتجاهل تاريخ الأفكار واللغات والحضارات والفنون

من إجاباته قد تقترب من فهمه بدرجة كبيرة.. هو شاعر يعتز بانتمائه لضفة شعراء، كان لهم مساحة من التجريب الجريء الذي وثق تميزهم. شاعرنا حمد الفقيه، وثّق تجربته في الساحة الشعرية بمجموعتين: «نقف ملطخين بصحراء» و«على طريقة لوركا».. وينتمي زمنيا لمنتصف ثمانينيات القرن الماضي.. قد يختلف معك بآرائه، ليس لمجرد الاختلاف؛ بل لخلق رؤية تصالح جنون الشاعر وثقة المثقف. عندما سألته.. كيف وجدت قارئ هاتين المجموعتين.. قال: «ربما كان السؤال هو كيف وجد القارئ هذين العملين؟ وهذا ما يمكن أن يقوله القارئ.. لكن من هو القارئ»!!

■ **حاوره عمر بوقاسم**

• **«كيف ترى قصيدة النثر الآن في المشهد العري العربي؟**

■ إن لم تكن قصيدة النثر هي اللحظة الحيّة من الشعر؛ فقطعاً ليست هي لحظته الماضية، هناك من لا يزال يسأل.. وكأن قصيدة النثر كتبت الآن، مأخوذا بعقائد الشعرية العربية. ما أظنه هو أنَّ حاصل الشعر على مستوى الكتابة والطباعة والنشر والقراءة.. هو قصيدة النثر.

كل ذلك يؤكد أن هذه القصيدة أصبحت في الواجهة. وأنا لا أتحدث هنا كمبشر، بقدر ما أصف حالة شعرية يراها الجميع، ويبقى أن أضيف أن هذه القصيدة لم تطرح نفسها كبديل لواقع شعري ما، وإن كانت على

المستوى الفني تنهض بالذهاب باللغة إلى أقصى شغافها؛ وتحتج لوجدانها تؤسس فيه لمفاهيم أخرى للشعرية، تتجاوز تلك التقاليد التي تقوم عليها الكتابة الشعرية. أما مكان هذه القصيدة من الحياة.. من القارئ.. من المنابر.. فهو ما ينطبق على الفنون كلها؛ فالشعر بشكل خاص آخذ بالتراجع، ليس لأمر يتعلق بالشعر.. بل للتحولات التي أصبحت تحكم إنتاج الثقافة والفن بشكل عام؛ فهناك حياة متغيرة ومتسارعة.. أصبح فيها الشعر يشكل حيزا ضيقا من اهتمام القارئ؛ لتطور لغة الحياة، التي أصبحت تتجاوز اللفظي إلى البصري؛ الذي يشكل الخطاب الأقوى أو الأكثر استجابة لحداثة إنسان هذا العصر.

الشعر خارج الزمن النقدي... فالنقد كالوصفات الطبية السريعة

القارئ غير موجود لحظة الكتابة ولن أقول إنه لا يشغلني ذلك الحيز الذي أريد أن اقتطعه من تفكيره واهتمامه

مواقع على النت أصبحت تنتج مفاهيم جديدة للكتابة والتلقي

- **وماذا عن حضور قصيدة النثر في المشهد النقدي السعودي؟**

■ لو أنك قمت بإحصاء ما كتب عن عناوين من وزن «بنات الرياض» التي أراد أن يجعل منها النقد حالة ثقافية؛ لفاق ما كتبه كل النقاد عن تجربة روائية حقيقية وضخمة تدعى «رجاء عالم»، هذه هي الحالة «النقدية» التي لا تكاد تتذكر منيف؛ وربما لو وضعت على غلاف كتاب «لا تحزن» اسم أهم ناقد لدينا، لصدقت انه هو من كتبه؛ هذه الحالة النقدية التي التفتت بكلها «لخطاب البنات»، ولن أقول «خطاب الأنوثة» لأنك تعي الفرق. أما الشعر فهو خارج الزمن النقدي.. وإن كان محمد العباس قد استثمر نقديا تجربة قصيدة النثر تحت عنوان «قصيدتنا النثرية» بهذه الصيغة التي تنفي أهم مقولات قصيدة النثر؛ وتبطل سحر الكتاب؛ بهذه الصيغة الجمعية في وصف هذه التجربة التي كانت احتفاء بالفردية ونهوضا بمعناها، وإن كان محمدا قد أبدى شيئا من المراجعة لما انتهى إليه في هذا الكتاب في حواراته التالية، وكأنه اكتشف «البيضونية» قريبا، وهو يشير إلى بعض مشاكل قصيدة النثر لدينا، ما عدا ذلك.. فالنقد لدينا وصفات طبية سريعة.

- **سبق وأن أصدرت مجموعتين شعريتين «نقف ملطخين بصحراء»، و«على طريقة لوركا»، كيف وجدت قارئ هاتين المجموعتين؟**

■ ربما كان السؤال هو كيف وجد القارئ هذين العملين؟ وهذا ما يمكن أن يقوله القارئ.. لكن من هو القارئ؟! نحن مجتمع الأمية المتحوّلة، أمية تقرأ وتكتب، الأمية ليست فقط أمية أدوات، الأمية هي أمية «التفكير»، نحن بهذا المعنى عوام، و«العامية» تحكم حياتنا، إنها طريقة تفكيرنا وأسلوب معيشتنا، الكتاب ليس جزءا أصيلا من حياتنا، والفن كذلك.. مجتمعنا مجتمع «ما قبل الكتاب»، ليس لدينا تلك التقاليد العريقة في تعظيم الفكر والفن والكتابة، ولا نملك من المؤسسات الثقافية التي تصنع الثقافة ما نملكه من استثمارات في مجالات مشابهة كالإعلام، أتذكر حين كنت صغيرا كيف كان تقييم المجتمع «للشعر الشعبي»، ولك أن تتأمل الآن كيف جعل منه مزاجا عاما، ووجداناً عاما من خلال عدد

من المجلات، وبعضا من «المطربين»، حتى أصبح «فصحى» تفكيرنا ووجداننا. نحن نكتب في هذه الظروف غير الخلاقة؛ وإن كنت انتظر استجابة القارئ.. فلن أكتب شيئا، لأنني أعرف أن القارئ غير موجود لحظة الكتابة، ولن أقول إنه لا يشغلني ذلك الحيز الذي أريد أن أقتطعه من تفكيره واهتمامه؛ لكنا لسنا في وضع مثالي يمكن أن نحكم من خلاله على أي نص، برصد استجابة القارئ، بالنسبة للقارئ يهمه أن تقول ما يفهمه وما يعنيه وما يمس حياته، وهذا هو المفهوم الاستهلاكي الذي يعمل عليه الإعلام والسوق، أما مفهوم التلقي فهو مفهوم يخص «الجماليات» من الفنون إلى الروحانيات إلى الشعر.. والقارئ بهذه الصيغة ليس موجودا...

في شعرنا العربي القديم تصنيف لـ«طبقة» من الشعراء تدعى «المولدون» وهي تسمية لها دلالتها غير الثقافية!

قد تسمي غيابي احتجاجا، وقد ادعي أنه مسألة تتعلق بتكويني الخاص

- **«قصيدة النثر ترتبط بالذائقة الأجنبية والتراث الأجنبي، وليست نابعة من التراث العربي»، هذه العبارة تحمل تصور بعضنا. فماذا يقول حمد الفقيه؟**

■ في شعرنا العربي القديم تصنيف لـ«طبقة» من الشعراء تدعى «المولدون»، وهي تسمية لها دلالتها غير الثقافية. أتذكر هذا المصطلح لأقول لك إن مثل هذه الأفكار لها تاريخها.. ما نعرفه جميعا أن هناك نثرا عربيا لم يبدأ بالنص القرآني، ولم ينته بالاشتغال بالصوفية... كل ذلك أسس لنظرية في النثر العربي، واللغة العربية هي اللغة المعمورة بأصوات الإنسانية، من يطلق مثل هذه الصافرات يتجاهل تاريخ الأفكار واللغات والحضارات والفنون.. وأنها لم تكن يوما إلا هذا الهواء الذي نتنفسه بالتساوي مع غيره.. فلا ينفذ ولا يفسد؛ ولا يمكن أن يتوقف عند تلك النذر المشئومة لتاريخ تحكمه العقائد المغلقة.. من نحت هذه الكلمة يستحق أن يعمل في دوائر الهجرة لا في مجال الأدب والثقافة التي «أعني أجنبي»، أتذكر رأيا رائعا لسركون بولص حول تجربة السياب التي أسست للشعرية العربية الحديثة، وكيف استطاع بثقافته الواسعة بالشعر الانجليزي أن ينهض بالشعرية العربية مثلما غيره من الشعراء الكبار في كل اللغات، وكيف استطاعوا أن يقدحوا حجر الإنساني والكوني في اللحظات المعتمة، فذلك الأجنبي ليس إلا أنت وأنا بفارق اللغة..

- **انتشرت على النت مواقع شعرية، تدعي أنها الحاضنة للتجارب الشعرية الشبابية، وكأنها تلزمهم بالحضور كبوابة لدخول عالم الشعر الموثق، هل تجد هذا الانتشار لمثل هذه المواقع، ظاهرة صحية للشعر؟**

■ هذه الحياة الافتراضية أصبحت واقعا بديلا أمام تحديات الحرية، بديلا للواقع الورقي الذي أصبح ينحسر أمام هذه الصفحات الهائلة المفتوحة، هنا الجماهيرية ليست مدفوعة بشيء سوى التزامها الجمالي، هذه المواقع التي تذهب بحرية التعبير إلى أقصاها تطرح الكثير من التساؤلات حول مستقبل الثقافة الورقية ومكان السلطة من الثقافة. هذه المواقع أصبحت تنتج مفاهيم جديدة للكتابة والتلقي وأدوار المبدع والقارئ

وتناوباتها.

الكتاب الذي كان في تناول أقلية من الناس أصبح متاحا وبشكل سخي على هذه المواقع، ولن تحتاج لتحصيله أكثر من لحظات. جزء من هذا العالم الافتراضي اهتم بنشر الإبداع، وأصبحت منبرا جديدا ومحايدا، وهي تنهض بدور مهم أعطى فرصة كبيرة لقراءة ما ينتجه المبدعون، وبخاصة تلك التجارب الجديدة التي يتضاءل حظها في الصحافة الورقية، هنا لم تعد الأسماء تحمل دلالة كبيرة؛ فالجميع وبالتساوي يقفون على خط واحد من الكتابة وفرص الوجود، لتبقى القيمة مفهوما زمنيا لا أكثر.. وإن كنا سنبقى آسفين على ذلك الزمن الورقي ورائحة الأحبار.

- **ما الذي يميز شعر وشعراء الجيل الذي تنتمي أنت إليه، وهل لك أن تقرأ علينا أسطرا عن تلك المرحلة؟**

■ قد تكون مجموعة إبراهيم الحسين «خرجت من الأرض الضيقة» هي الخط الوهمي لفارق شعري. كانت قبله قد كُتبت قصيدة النثر على هامش التجربة الشعرية الغنائية التي اختطفت لحظة الحداثة، فما كتبته فوزية أبو خالد ومحمد عبيد وربما محمد الدميني تاليا، كان على هامش ذلك الحراك الشعري، ومع صدور مجموعة خشب يتمسح بالمارة، وفأس على الرف، وكرة صوف لفت على عجل.. وغيرها، كانت هناك أسماء تمتد بامتداد الغياب من إبراهيم الحسين إلى أحمد الملا إلى علي العمري وأحمد كتوعه وغسان الخنيزي ومنصور الجهني وغيرهم. كانت كتابة قصيدة النثر بكل تساؤلاتها الأولى، وكان صدور هذه الكتب الشعرية قد فاجأ الكثير ممن كانوا لا يزالون يفكرون بذهنية الثمانينيات ومعطياتها، لنرى فيما بعد كيف أن هذه الأصوات التي لم تكتب تحت بيان شعري تؤسس لحالة شعرية جديدة، وبرغم كل التجاهل الذي رافق صدور تلك التجربة محليا، إلا أنها عرفت بنفسها على المستوى العربي، هنا كان الشعر محتميا لا بإيقاعه الجماعي، بل بفردية كل تجربة تتلمس مكونتها الصغيرة وأشياءها ومحيطها الخاص بأصوات توشوش الهواء لتمر أبعد...



- **في الأعوام الأخيرة أقيمت عدة ملتقيات وأنشطة خاصة بقصيدة النثر في عدة مدن عربية، هل هذا يعني تصدر قصيدة النثر للمشهد الشعري وتقدمها على العامودية والتفعيلة؟**

■ قلت في السابق إن قصيدة النثر لا تطرح نفسها كبديل؛ هذا ما أفهمه على الأقل، وإن كانت قصيدة النثر وكل ما تفترضه؛ هو استجابة اللغة لكل متطلبات الشعرية بمكوناتها الداخلية التي تؤسس وجدان هذه اللغة، أما عن تجاوراتها مع القصيدة الغنائية سواء في شكلها التقليدي أو التفعيلي فهذا ما يمكّنها من رؤية نفسها داخل ذلك النسيج العام للكتابة الشعرية، ووجودها بزخم يفوق حضور غيرها من فنون الكتابة الشعرية، فلا يثبت شيئا مهما، لأننا في النهاية سوف نكون حيث يكون الشعر، وقد كانت هذه القصيدة

حاضرة دائما من لحظة كتابتها الأولى؛ فكم عدد شعراء هذه القصيدة في الستينيات؟ ومع ذلك كانت حاضرة في وجدان الشعر؛ بحكم التطور الزمني للمفاهيم الشعرية؛ سيكون لقصيدة النثر أفق الشعر؛ إذا ما استطاعت أن تستجيب للحظتها ولسؤال الفن؛ وبخاصة ونحن نقف على مهب هذه التحولات الكبرى التي تعصف بالكون.. وتعيد تشكيله من جديد.

- **غاب الشاعر حمد الفقيه عن المنابر الأدبية المختلفة أعواما، ما سر هذا الغياب أم هو لتسجيل موقف ما؟**

■ قد تسمي هذا الغياب؛ احتجاجا؛ وقد أدعي أنه؛ مسألة تتعلق بتكويني الخاص؛ وقد يكون الأمرين معا؛ من لديه الوقت لتبديد نفسه وراء متطلبات هي أشبه بالواجبات الاجتماعية؛ التي لا تصنع الكثير للمبدع؛ من يحتمل أن يكون نهبا لتلك المناسبات التي لن تضيف شيئا مهما للمبدع؛ بقدر ما تجعله محاطا بأصوات تقطع عليه إصغاءه لذاته دونما تفسير أو تشخيص من أحد؛ ربما يكون وقود الإبداع هي الساعات الطويلة من التأمل، تأمل الذات وفحص كل تاريخها؛ تأمل الأفكار؛ تأمل الزمن؛ تأمل الواقع بعيدا عن إيحاءات الآخرين؛ هذا الزمن الذي يمر سريعا هو لحظات بطيئة.. فيها الكثير مما لا نراه إلا بالوقوف الطويل أمامه؛ هذه الأفكار التي نتوصل إليها أو تتوصل إلينا، هي أفكار آخرين قد يشبهوننا كثيرا؛ لكن لحظاتهم ليست هي لحظاتنا؛ في وقت ما، لدينا ما نعرفه على هذه الأفكار لتكون بمقاس وجودنا؛ من لديه كل ذلك؛ ولديه أسرة يسعى عليها؛ لا أظن أن لديه الكثير من الوقت ليمضيه بسماع القصص المعادة على المقاهي؛ أو تسليم نفسه لوصفات الآخرين حول معنى حياته.. إذا لم يصل صوتي إليَّ معزولا عن أي غطاء اجتماعي، فلن يكون هو صوتي.

- **في جلسة حميمة بيني وبينك.. استخلصت من تعليق لك تتحفظ على حضور الشاعر في فضاءات كتابية أخرى، لماذا؟**

■ لدى كل مبدع مشروعه الذي يعكف عليه طويلا، وقد لا يمتلك من المعرفة والبحث حوله ما يسعفه به العمر والكتابة الشعرية درس دائم، فمن استطاع أن يبلغ به جهده ومثابرته على الكتابة والبحث، ما يجعله يسترخي ليفكر بجنس آخر من الكتابة الإبداعية، تكون فيه أدواته المعرفية ودربته أقل مما يمتلكه غيره، ممن يمتلك «محترفا روائيا»، على سبيل المثال هنا.. ما هو حظ من يحاول فعل ذلك من النجاح، إن لم تكن ناجحا في شيء.. فلن تكون ناجحا في كل شيء.. هناك من الشعراء الكبار من حاول أن يكتب رواية، ووظف سيرته الذاتيه لذلك.. هو نوع من التشكك في قيمة تجربته الشعرية ومدى تمثيلها وتعبيرها عن الشاعر، عندما نكتب قصيدة فنحن نعلق أرواحنا بكل تاريخها؛ فإن لم نتحقق بما نتملكه من أدوات الكتابة من فعل ذلك، فالمشكلة هنا ليست في جنس الخطاب الأدبي لا أن يكون الأمر بذخا وتعرضا لنفحات سوق الكتابة.





معالي الدكتور
فهاد بن معتاد الحمد

■ المحرر الثقافي

يُعدُّ الدكتور فهاد بن معتاد الحمد الضويحي الخالدي أحد أبرز خبراء الإدارة الحكومية، حيث مارسها عملاً إدارياً من خلال الوظائف التي تقلدها، كما مارسها فكراً وحياةً أكاديميةً عبر تدريسها والكتابة والتأليف حولها.

وإذا كان الدكتور فهاد بن معتاد الحمد الضويحي الخالدي المولود في مدينة سكاكا - الجوف عام ١٣٧٩هـ، قد شغل وظائف قيادية وأكاديمية ودولية متعددة، فهو اليوم يشغل وظيفة مرموقة في مجلس الشورى السعودي، إذ يقدم الكثير لوطنه من خلال هذا المجلس الذي يقوم بسنّ كثير من القوانين والنظم التي تزيد من وتيرة الإصلاح، وتحقق تطلعات القيادة والشعب في الشفافية ومحاربة الفساد.. وهو ما دأب عليه دوما ومنذ اختياره عضوا في مجلس الشورى، إذ كانت المطالبة بتشكيل الهيئة الوطنية لمكافحة الفساد أحد أولوياته.

يقول الدكتور الحمد في محاضرة أقيمت في النادي الأدبي بمدينة سكاكا في مايو ٢٠٠٩ م: «يدرك المراقب المتابع لأحوال الإدارة الحكومية أنه تسود حالة من عدم الرضا بين المواطنين عموماً عن مستوى وجودة الخدمات التي تقدمها الأجهزة الحكومية، ويمكننا القول إن تدني مستوى الأداء الحكومي، وتدني مستوى كفاءة التشغيل، وزيادة تكلفة الخدمات العامة هي أمور يمكن لأي مراقب ملاحظتها ورصدها، كما يمكننا القول أيضاً أن ذلك يعود في جانبٍ منه إلى ضعف الرقابة على الأداء، وانخفاض مستوى الشفافية والمساءلة، مقارنة بالمعايير العالمية المتعارف عليها».

ويقول: «لقد أصبحت الحاجة ملحّة إلى أن تركز الرقابة الإدارية على المخرجات النهائية للأجهزة الحكومية من سلع وخدمات، ومدى تحقيقها للأهداف المنشودة، ومستوى جودتها، ومدى رضا المستفيدين عنها. الحاجة ملحة إلى أن تتجه الرقابة صوب الأداء المؤسسي «وليس الفردي» للأجهزة الحكومية.. بهدف تشخيص واقع هذا الأداء وأوجه القصور فيه، وصولاً إلى رفع مستوى هذا الأداء وتحسينه، من خلال زيادة كفاءة التشغيل.. وخفض تكلفة الخدمات.. وتحقيق الفاعلية، من خلال تحقيق رغبات واحتياجات المواطنين».

ويؤكد: «إن الرقابة على الأداء لا يمكن أن تتأتى إلا من خلال إيجاد نظام لقياس الأداء يتكون من معايير ومعدلات ومؤشرات موضوعية يمكن وفقاً له تشخيص واقع الأداء في الأجهزة الحكومية، وتحديد المشكلات والمعوقات التي يواجهها، لتكون أساساً لتحسين مستويات الأداء».

ويقول: «بأن آفاق التطوير للإدارة الحكومية واسعة ومتاحة، لكنها تحتاج إلى قادة يملكون البصيرة لإدراكها والشجاعة لاقتناصها. ولذا، فنحن نحتاج في المملكة إلى إيجاد قواعد وآليات للحراك الوظيفي في المواقع القيادية في أجهزة الدولة، تضمن استمرار ضخ دماء جديدة في مواقع القرار في الوزارات والهيئات والمؤسسات العامة، بما يحقق ديناميكيتها بوصفها كائنات حية تنمو وتتطور باستمرار، ويضمن أن يتولى المواقع القيادية وعلى اختلاف مستوياتها الكفاءات الوطنية المتميزة، وفي الوقت المناسب».

ويضيف: «إننا نحتاج إلى قيادات إدارية في الأجهزة الحكومية تملك الحس الإستراتيجي، وتركز على التفكير الإستراتيجي الذي ينصرف نحو المستقبل لاقتحام مجالات وفرصا جديدة، نحتاج إلى قيادات لا تكون مسئولة فقط عن توقع المستقبل والتعامل مع معطياته ومقتضياته، وإنما تعمل على جعل ذلك المستقبل يتحقق بالشكل المرغوب وبالتكلفة المناسبة».

المؤهلات العلمية

- الدكتوراه: في الفلسفة، جامعة ولاية نيويورك الحكومية ١٩٨٨م.
- الماجستير: في الإدارة العامة ١٩٨٤م، جامعة نيوهيفن، الولايات المتحدة الأمريكية.
- الجامعية: بكالوريوس في الإدارة العامة١٩٧٩م، جامعة الملك عبدالعزيز، المملكة العربية السعودية.

الحياة العملية

- مساعد رئيس مجلس الشورى بتاريخ ١٨/١/١٤٣٣هـ.
- عضو مجلس الشورى ابتداءً من ٣/٣/١٤٢٦هـ.
- نائب مدير عام معهد الإدارة العامة للبحوث والمعلومات ٢١/٧/١٤١٧هـ - ٢/٣/١٤٢٦هـ.
- نائب رئيس المعهد الدولي للعلوم الإدارية عن منطقة الشرق الأوسط من ١٨/٥/١٤١٩هـ حتى الآن.
- عضو مجلس إدارة الاتحاد الدولي للمدارس

ومعاهد الإدارة من ١٤١٣/١/١٨هـ - ١٤١٦/٢/١٣هـ.

- رئيس الجمعية السعودية للإدارة من ١٤٢٠/١/٢٣هـ - ١٤٢٢/٨/٦هـ.
- عضو مجلس إدارة مركز الأمير سلمان الاجتماعي من ١٤٢٢/١/١٥هـ حتى الآن.
- المشرف العام على تحرير (دورية الإدارة العامة) التي يصدرها معهد الإدارة العامة من ١٤١٦/٧/٢هـ - ١٤٢٦/٣/٢هـ.
- المشرف العام على مجلة (رسالة معهد الإدارة) التي يصدرها معهد الإدارة العامة من ١٤١٧/١٠/١٧هـ - ١٤٢٦/٣/٢هـ.
- عضو هيئة تحرير (المجلة الدولية للعلوم الإدارية) التي تصدر عن المعهد الدولي للعلوم الإدارية من ١٤١٩هـ - حتى الآن.
- عضو الهيئة الاستشارية بمجلة (البحوث الأمنية) التي تصدرها كلية الملك فهد الأمنية من ١٤٢١/٢/١٧هـ - ١٤٢٦/٢/٢١هـ.
- رئيس اللجنة السياسية والعلاقات البرلمانية في الاتحاد البرلماني العربي ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

المؤلفات والبحوث

- - مجلس الشورى ودوره في المجالين التشريعي والرقابي٢٠١١م.
- أساليب التأثير المستخدمة من قبل المديرين في الأجهزة الحكومية في المملكة ١٩٩٥م.
- مسح البيئة الخارجية للأجهزة الحكومية المركزية ١٩٩٣م.
- سلمان بن عبدالعزيز أنموذجاً للقائد التحويلي ١٤٢٥هـ.
- الإدارة المحلية وتطورها خلال عشرين عاماً من عهد خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبدالعزيز عام ١٤٢٢هـ.
- خدمات المستشفيات ١٩٩١م.

وعددٌ آخر من البحوث وأوراق العمل.

مجلس الشورى ودوره في المجالين التشريعي والرقابي

يقول فيه إن المملكة العربية السعودية عرفت الشورى ومارستها بصورة أو بأخرى منذ المراحل الأولى لتكوينها. فما أن قيض الله سبحانه للملك المؤسس عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود (رحمه الله) منطقة الحجاز ودخل مكة المكرمة، حتى تعاقبت محاولات تشكيل مجالس للشورى، وذلك في إطار السعي نحو تحديد مفهوم الشورى ودوره في البناء المؤسسي للدولة الآخذة بالتشكل. فخلال الفترة من١٣٤٣-١٣٤٧هـ تم تشكيل أربعة مجالس ابتداءً بالمجلس الأهلي عام ١٣٤٣هـ..

ومع صدور نظام مجلس الشورى الحالي عام ١٤١٢هـ أصبح مجلس الشورى أحد المكونات الأساسية في الكيان المؤسسي للمملكة، ومشاركا رئيسا في صنع القرارات المتعلقة بالسياسات العامة للدولة. وتتجلى مشاركة المجلس في وضع السياسة العامة للدولة من خلال قيامه بوظيفتين رئيستين هما: وظيفة التشريع وسن الأنظمة، ووظيفة الرقابة على الأداء الحكومي.

مسح البيئة الخارجية للأجهزة الحكومية المركزية



تناول فيه مسح البيئة الخارجية للأجهزة الحكومية المركزية، حيث يمثل المسح البيئي الخطوة الأساس الأولى في سلسلة متصلة من الأفكار والأفعال التي تؤدي إلى تكيف المنظمة مع بيئتها الخارجية، وفقا لما تمثله هذه البيئة من فرص أو تهديدات، وغالبا ما يكون التغيير في الإستراتيجيات، والسياسات المتعلقة بتحديد الأهداف، والبناء التنظيمي، هو نتيجة للتغيرات في البيئة الخارجية.

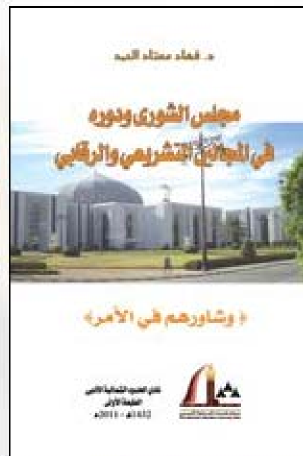
ويمكن من خلال المسح البيئي تحقيق الأهداف الآتية:

- اكتشاف المؤشرات البيئية وتحليلها.
- تقدير مواقف البيئة الخارجية وعناصرها ومصالحها ذات العلاقة بأهداف المنظمة وأنشطتها.
- الحصول على معلومات عن ردود فعل عناصر البيئة الخارجية على التصرفات التي بادرت المنظمة بالقيام بها.

وتبرز أهمية المسح البيئي من خلال الدور الذي يلعبه في نظام التخطيط ككل، فهو يرتبط بشكل مباشر بالتخطيط الاستراتيجي، وبالإدارة الإستراتيجية عموما.

وقد حاول المؤلف من خلال هذه الدراسة التعرف على نشاط المسح البيئي في الأجهزة الحكومية المركزية في المملكة العربية السعودية، وذلك من خلال التعرف على حجم الوقت، ومدى الاهتمام الذي يوليه مسئولو الإدارة العليا والوسطى في هذه الأجهزة للحصول على المعلومات التي يستخدمونها، والعوامل التي تؤثر في مدى هذا الاستخدام.

وتركز الدراسة على المعلومات الخارجية التي تستخدم كمدخلات لعملية تشكيل الإستراتيجيات ووضع السياسات العامة، إذ إن التغيرات البيئية الخارجية غالبا ما تؤثر بشكل قوي ومباشر على وظائف مسئولي الإدارة العليا ومهامها، وبصورة أقل على وظائف ومهام مسئولي الإدارة الوسطى؛ وعليه فقد تم التركيز على جمع المعلومات المتعلقة بالدراسة من المسئولين الإداريين في المستويين الأعلى والأوسط (وكيل وزارة أو من في مستواه؛ وكيل وزارة مساعد أو من في مستواه؛ مدير عام) في الأجهزة الحكومية بوصفهم مسئولين عن التعامل مع البيئة الخارجية لأجهزتهم.



أمكنة الوجدان
عبدالعزيز خوجة
وجماليات المكان الشعري

■ عبدالله السمطي*



تصدير:

وتفلّتتْ أفراسُ أوردتي

تجوبُ مرابعَ الدنيا

تفتشُ عن مكانْ

لكنه.. عزّ المكانْ

(عبدالعزيز خوجة)

حين يتجلى المكان شعرياً حيال المخيلة الشعرية؛ فإنه يتجلى بمشاهده الكلية أولاً. ثم تتفتق جزئياته وتفاصيله عبر الحواس؛ وقدرة الشاعر الكبير، تتمثل في أنه يمنح تلك الجزئيات والتفاصيل القدرة على الفعل الدلالي المتميز عبر الصورة، وعبر نقل هذه المشاهد العابرة، التي تجلّت بتلقائيتها، أو بطزاجتها في وهلاتها الأولى.

إن المكان لدى الشاعر ليس مجرد بقعة عابرة، يتنقل فيها من هنا إلى هناك.. لكنه يشكل مثيرا جماليا بناسه، ومناظره، بزحامه، وفضائه، بأرضه وسمائه، بطقسه، بعبق تاريخه وتراثه، بحضوره الآني والماضوي. في كل هذه الحالات؛ فإن المكان في حد ذاته قصيدة كبرى، يتسنى للشاعر أن يقتطف منها مشاهده، ويضيء عبرها تجاربه.

شعرية التأمل

لقد تحدث باشلار كثيرا عن جماليات

المكان، وكانت أمثلته الأثيرة من عالم الشعر.

باشلار حاول أن يصوغ رؤاه عن المكان بالتأمل في المكان الشعري عبر أبرز تجلياته: الصورة، ويصوغ ذلك بقوله:

«إن الشعر لا يمنحنا الحنين إلى مرحلة الشباب – وهو حنين مبتذل – بقدر ما يمنحنا الحنين إلى تعبير مرحلة الشباب عن ذاتها. إن الشعر يقدم لنا صورا كان علينا أن نتخيلها خلال «الدافع الأصلي» للشباب. إن الصورة البدائية، هي حفر بسيط على الخشب، تدعونا إلى التخيل مرة أخرى. إنها تعيد إلينا مناطق من الوجود، بيوتًا يتمركز فيها يقينُ الوجود الإنساني، ويتكون، لدينا خلال هذا، انطباع بأننا حين نعيش في صور كهذه، في صور باعثة على الطمأنينة كهذه، فإننا نصبح قادرين على بدء حياة جديدة، حياة هي ملكنا، تنتمي إلينا في أعمق أعماقنا» باشلار جماليات المكان – ص٥٧.

ومن هنا، في الشعر لا يقبّل الشاعر ذا الجدار وذا الجدار – بحسب مجنون ليلى – فحسب، بل الشاعر يتأمل ويتشوّق ويعيد هدم المكان جماليا وإعادة تركيبه وتجميله وتنسيقه. المكان بحالته الجمالية المتخيلة. الشاعر يصبح بناء ومهندسا وراثيا عبر المكان، لا تحده الجغرافيا ولا الهندسة ولا الطرز، إنه يستعيرها ويؤسسها بشكل جديد كي يعمق وعيه الشعري، ويعمق تجربته المخايلة.

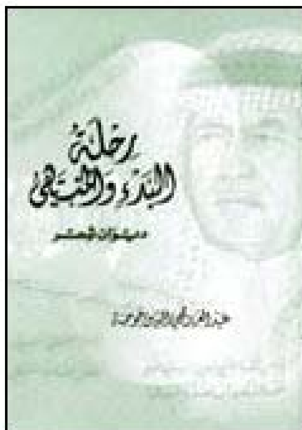
لا ينظر الشاعر إلى المكان على اعتبار أنه مجرد بنايات فحسب، أو مجرد مناظر طبيعية. الشاعر ينظر إلى المكان على اعتبار أنه فضاء مخايل، قد يشكله مطلق الوعي الشعري الذي ينعكس في الكلمات. إن كتابة الشاعر عن المكان كتابة متخيلة في جوهرها، وبالتالي حين يشير الشاعر إلى مكان ما إنما يصنع مكانا متخيلا، ليس هو المكان الموصوف بالضرورة، على الرغم مما يبدو على سطح النص الشعري من ذكر لأسماء الأماكن والشوارع والمدن. الشاعر لا يصف وهو يصف. إنما يتأمل ويرى. كل مكان موصوف شعريا هو مكان انتقل من حالته الجغرافية والتاريخية والزمنية إلى حالة جمالية، وحين ينتقل المكان إلى حالة جمالية فإنه يخاطب الوعي القارئ، ويخاطب الحسّ الإنساني، ومن دون هذا الخطاب لا يتسنى لنا الإحساس بجمالية المكان.

رحلة البدء والمنتهى

الشاعر عبدالعزيز خوجة يبوح بأمكنته شعرياً، وهي أمكنة مشغوفة لجمالياتها ودلالاتها وأبعادها الجغرافية والتاريخية، بيد أن جمالها الشعري هو ما يقصد إليه، وما يصب فيه تجربته الرائية.

وبحسب القصائد التي يتضمنها ديوانه الشعري: «رحلة البدء والمنتهى» فقد وهبنا الشاعر عبدالعزيز خوجة جملة من التجليات المكانية التي انتقل فيها من مكان لآخر، ومن بقعة جمالية إلى بقعة جمالية أخرى.

لقد أطلق خوجة لمخيلته فضاءات متعددة لكي تبوح، وأمكنة تجري في سياقات حضارية وثقافية مختلفة،



فتأمل شعريا في القاهرة وبيروت والرباط وتركيا وباريس وموسكو، في جملة من القصائد منها:

بدر مكناس، وداعا يا مغرب، تحية عاشق، ويبقى الهوى حلما، لقاء في باريس، ليلة شتاء في موسكو، عذراء الرصافة، قلب بيروت حجر، لبنان عد أملا، يقول عن باريس:

جئناكِ يا باريس عشاقا على أملٍ
قلبان فاضا بالهوى لم يعرفا مللا

لما ارتحلنا في فضاء الكون فرّقنا
بُعْدُ المكانِ وإنما الوجدانُ ما ارتحلا

أنتِ الهوى الباقي الودُّ به يظللني
ويظلُّ يحميني إلى أن أبلغ الأجلا

ويستوحي تراثية المكان في قصيدته: عذراء الرصافة، حيث يستعيد المكان من الماضي عبر المخيلة الشعرية، ويعيد نسجه في اللحظة الحاضرة، ويتناص مع القصيدة الشهيرة: عيون المها بين الرصافة والجسر، فيقول:

أعيدي لنا عهدَ الصبابةِ والشّعرِ
كبوْحِ الهوى بين الرُّصافةِ والجسرِ

عيونُ المها، بل قلْ لِحاظُ حبيبتي
نثرْنَ سهامَ الحبِّ في الخافقِ الحُرّ

فما ليَ لا أقوى على لفحة الجوى
وما ليَ لا أقوى على سطوةِ السِّحْرِ؟

بيد أن المكان الأثير الذي راود جل كلماته ورؤاه هو مكة المكرمة. فهو المكان المقدس الذي يشكل لديه رحلة البدء والمنتهى، نقطة السفر ونقطة الحنين، ونقطة الإياب.. مكة المكرمة هي الفضاء الباقي في الروح والحس والذاكرة. ومن هنا، أولى الشاعر هذا المكان الذي صنع قدرا



من القداسة المجازية للكلمات الكثير من الرؤى والكثير من الإضاءات.

ومن هنا، كتب قصيدته الرائعة عن مكة المكرمة بعنوان: «غربة» وفيها يقول:

أين، أين المصيرُ والعمرُ يذوي
وحنيني الوحيدُ نحو دياري

إيه يا مكة الهدى للبرايا
وجنوري في روضِكِ المعطارِ

كلما زارني خيالُ حبيبٍ
من مداكِ الرحيبِ أوقدَ ناري

كلما نادى في المنارات حقٌّ
ضجَّ وجدي واحتلني استعباري

واستطابتْ أطيافَ مكةَ فكري
فهي داري وقبلتي وفخاري

وتملّيتُ بالرؤى تتوالى
بعبيرٍ يفوحُ بالتذكارِ

تلك أضواءُ مكتي في كياني
وعناق العشاق للأستارِ

ومقامُ الخليل هلَّ سناهُ
وقلوبُ العبادِ في استغفارِ

هـي روحـي أتـتْ مـلاذَ الـحـيـارى
تـسـتـردُّ الأمـانَ بـالأنـوارِ

إيـه يـا كـعـبـتـي أطـوفُ حـوالـيـكِ
بـروحـي، صـبًّـا بـعـيـدَ الـمـزارِ

فـكـأنـي مـثـل الـحـمـام جـنـاحًـا
وهـديـلـي نـوْحٌ إلـى الـغـفّـارِ

تـتـسـامـى مـشـاعـري ثـم تـفـنـى
فـي صـلاةٍ لـلـواحـدِ الـسّـتّـارِ

فـأرى يـمـنـةً بـوارقَ نـورٍ
وحِـراءً مُـعـمّـمًـا بـالـغـارِ

وعـلـى رحْـبـةِ الـسـلامِ رفـيـفٌ
لـطـيـوفِ الـمـلائـكِ الأبـرارِ

كـل شـبـرٍ يـا مـكـتـي فـيـه رسـمٌ
وحـديـثٌ يـمـورُ كـالأنـهـارِ

يـا رفـاقـي فـي حـبِّ طـه خـذونـي
فـربـيـعُ الـقـلـوبِ فـي الإدّكـارِ

يـا رفـاقـي: والـركْـبُ يـحـدوه ركْـبٌ
لـمـزارٍ مـن رامـهُ لا يُـمـاري

اذكـرونـي: إنـي أسـيـرُ غـرامٍ
ونـذرتُ الأشـعـارَ لـلـمُـخـتـارِ

لا أُداري حـبـي لـه واشـتـيـاقـي
كـيـف مـن قـد بـراهُ حـبٌّ يُـداري؟

يـا رفـاقـي: مـنْ حـلَّ فـي روض طه
بـشّـروهُ بـحـوْزةِ الأوْطـارِ

وَعَـدَ الـلـهُ: لـنْ يُـردَّ نـزيـلٌ
أو مـنـيـبٌ إلا بـلا أوزارِ

يـا رفـاقـي: أرسـلـتُ روحـي رسـولًا
فـعـسـاهـا قـد بـلّـغـتْ أخـبـاري

جمالية الوجدان

إن تنوّع الأماكن أفضت إلى تنوع الرؤى، وإلى التعبير عن تجارب السفر والحنين والاغتراب، وتجربة الحب أيضا.. هذه التجربة التي تكلل دلاليا جل الأماكن التي كتب عنها الشاعر. فلا بد أن الشاعر يعي أن الربط بين مكان محسوس وبين تجربة وجدانية معنوية سوف يؤدى عبر المخيلة. فالمكان ينبض بموقف أو بتجربة أو بلحظة إنسانية عابرة. الشاعر يسجل ويوثق هذه اللحظة، يعيد خلقها وصنعها وابتكارها دلاليا. المخيلة والذاكرة يلعبان الدور الأكبر في هذا الصنيع الإبداعي الذي يرتهن هنا لآليات الكتابة، ومتطلباتها الجمالية المتنوعة.

في قصيدة: «أوبة العاشق» (ص ٢٧٧) ومطلعها:

وبـحـثـتُ فـوق ضـفـاف نـيـلـكِ
عـن هـوانـا.. عـنْ أثـرْ

تـلـك الـسـنـونُ الـراحـلاتُ
وراء أحـداقِ الـعـمـرْ

الـهـائـمـاتُ بـخـفـقـنـا
الـسـابـحـاتُ مـع الـقـمـرْ

الـعـابـثـاتُ بـوجـدنـا
الـعـازفـاتُ عـلـى الـوتـرْ

***

قـد جـئـتُ يـا مـصـر الـهـدى
كـحـمـامـةٍ فـي الـمـغـتـدى

ويـمـامـةٍ هـيْـمـى تـلـوحُ
غـمـامـةً خـلـف الـمـدى

يمزج الشاعر بين الهوى الوجداني الذاتي

وبين جمالية المكان. إنه يستل من الجغرافيا: النيل، حي الحسين، الدلتا، لكنه يصطفى: «النيل» كدالة أساسية في القصيدة، لأن النيل بجغرافياته الممتدة التي تمر بكل الأرض المصرية، وبما يمثله من ذاكرة وجدانية في الوعي الجمعي المصري، دالة مترعة بالدلالات، وكثيفة التنوع والحضور، هي طاقة دلالية لا تنفد على المستوى الإبداعي، وحين يتخذ الشاعر من هذه الدالة محورا لاستقصاءات قصيدته التعبيرية فإنه يعانق الاسترسال الشعري، ويفتح أمام مخيلته مجالا خصبا للكتابة، وبخاصة وأن ما يمثله النيل في أدبيات الحياة المصرية يعد بمثابة منجم تعبيري وسسيوثقافي قائم على مدى التاريخ.

لقد استهل الشاعر قصيدته أولا بذكر «النيل».. نحن نقرأ من السطر الأول كلمة «النيل» لا كلمة الحبيبة مثلا، الشاعر انتقل مباشرة لهذا المنجم الدلالي، كأن هذا المنجم هو الذي احتضن تجربته الوجدانية، هنا الإشارة تعريفية بالمكان: «النيل» ومن هذه الإشارة التي تعد عتبة أولى للقصيدة تتداعى التجربة وتحكى التفاصيل:

وبحثتُ فوق ضفاف نيلكِ
عن هوانا.. عنْ أثرْ
تلك السنونُ الراحلاتُ
وراء أحداقِ العمرْ
الهائماتُ بخفقنا
السابحاتُ مع القمرْ
العابثاتُ بوجدنا
العازفاتُ على الوترْ

البحث هنا على ضفاف النيل عن الهوى الذي عبر، الشاعر يستدعي تجربته. النيل ليس طللا بالضرورة بل التجربة هي الطلل، لا يقف الشاعر هنا على أطلال حسية، بل على أطلال زمنية يبحث عن «تلك السنون الراحلات» ويخاطب مصر في أزهى صورها.

لماذا يخاطب الشاعر مصر؟ مع أن القصيدة تشي بوصفها لتجربة عاطفية؟ لماذا ترك الشاعر المحبوبة واتجه لخطاب المكان؟ هل لأن المكان هو الذي يحتضن التجربة؟ أم لأن الشاعر عاشق للمكان، ولكل ما يزفه المكان من دلالات؟

إن الشاعر حين يكتب عن مكان ما لا يكتب عنه سدى، إنما لوقوع حدث ما في هذا المكان أو ذاك يرتبط به الشاعر وجدانيا، فإذا كانت التجربة العاطفية هي الحدث، فإن الكتابة عن المكان تكون أعمق وأدل، لأنها تستشرف مخيلة، وذكرى، ومواقف لقاء، ومواقف وداع، ومواقف حنين. وهنا يصبح المكان شاهدا، لكنه شاهد صامت ينتظر حتى يستنطقه الشعراء.

لقد خاطب الشاعر مصر لأنها احتوت تجربة سابقة، إنه بهذه المخاطبة يستعيد المكان في أفقه المتسع، كأنه يريد أن يوزع تجربته على مختلف مناطق هذا المكان، وعلى مختلف تفاصيله جزئية أم كلية، صغيرة أم كبيرة.

تتكرر - بشكل مباشر- كلمة «مصر» في القصيدة ست مرات، كما تتكرر كلمة «النيل» خمس مرات، فيما إن تكرارهما الدلالي يهيمن على بنية القصيدة سواء في حالات الخطاب والالتفات والتجريد، أو في حالات التأطير الدلالي لتجربة الحب، بحيث إن هذا التكرار يؤذن بالقول: إن الشاعر - عبر عشقه للمكان- ولإعادة تذكر تجربته العاطفية الوجدانية يتلمس الجمال بذكر مفردات المكان وتفاصيله؛ فاتخذ

أبرز وأشهر ما فيه، كلمة: «النيل» وأخذ ينسج عليها كلماته وصوره ومعانيه.

فالنيل عنوان لمصر، ومصر عنوان للنيل، وحين تحدث تجربة وجدانية في هذا المكان تبقى هذه التجربة الذاتية مندرجة ومؤطرة وفق القيم الجمالية لهذا المكان.

تجربة مكتنزة

في القصيدة استدعاء للماضي. ثلاثة عقود من اكتناز التجربة واختمارها في زمنية الماضي. في القصيدة قدر من التموج التعبيري، ثمة إيقاع راقص، وإيقاع بطيء. القصيدة تتموج فيما بين مقاطعها كأنما تحاكي تموج النهر:

الـهـائـمـاتُ بـخـفـقـنـا
الـسـابـحـاتُ مـع الـقـمـرْ
الـعـابـثـاتُ بـوجـدنـا
الـعـازفـاتُ عـلـى الـوتـرْ

فهذه الإيقاعات التائية في حشو النص تحدث إيقاعا ما متتاليا كأنه إيقاع النهر نفسه. لكنه إيقاع عبر الكلمات.

إن المكان الشعري لا يتحدد بجغرافيا، لا يتحدد أيضا بالضرورة بمواقع حسية؛ فهناك نمط آخر من الأمكنة المجازية المتخيلة، أجلاها تخيلنا للمكان الميتافيزيقي، وما يمكن أن نتبصره عبر الرؤيا عن الجنة أو النار - على سبيل التمثيل- فهذا المكان الميتافيزيقي يحفز على التخيل وعلى تمثل ذلك عبر المخيلة، وبخاصة في الوصف القرآني البديع لمشاهد الجنة.

ثمة أمكنة أخرى ترتبط بالحلم، فالحلم طريق الروح إلى رؤية أماكن متعددة، تكرار الحلم هو تكرار للأماكن التي تهفو - أو لا تهفو- لها نفس المرء، في أماكن ما هناك في الحلم تتسارع المشاهد، وتتسارع الوجوه التي تشير إلى مكان ما. وإذا كان الحلم - بمعنى ما- هو انعكاس لما يراه الإنسان في صحوته ويقظته.. فإن حضور المكان هو حضور يتمثل هذا الانعكاس، ويضيف عليه.

ومن الأمكنة التي يتخيلها الإنسان، أمكنة الماضي بعيدا أم قريبا. فالإنسان يتخيل مثلا الأماكن التي التقى فيها العشاق، أو الأماكن التي دارت فيها الحروب والمعارك القديمة، أو الأماكن التي كانت حافلة بالقصور والبرك والبحيرات والحدائق والبساتين، أو الأماكن التي عبرتها قوافل أو قبائل، أو الأماكن التي وصفها الشعراء ولم يتبق إلا إطلالها، أو الأماكن التي بنيت فيها حضارات قديمة، وما تزال بقاياها حاضرة إلى اليوم. والمكان الماضوي يستدعي الوقائع، ويستدعي الشخوص، ويستدعي الأحداث.

هذه الأمكنة بتنوعها وتعددها تشكل حالات ثرية وخصبة للشاعر الذي يلتقط ذلك كله بمخيلته المبدعة، ويعيد صياغتها. واصفا هذا المكان بمكوناته، متحدثا مع شخوص هذا المكان أو ذاك، متنقلا بشكل مخايل بين مختلف العصور والأزمنة واللحظات، وكأنه يعيد كلاميا وبصريا شكل الحلم الذي يتواتر بإيقاعاته السريعة مطابقا بين المتضادات، ومتنقلا في لمحات خاطفة بين مختلف الأزمنة.

* كاتب مصري مقيم في السعودية.

الخطاب النسوي

بين السعي الروحي والسعي الاجتماعي

■ هويدا صالح*

هل تمكّن الخطاب النسوي من صياغة خصائصه؟ وهل استطاعت المرأة أن تخلق كتابة أو لغة تميّزها عن الأدب الذكوري؟ أم هي مجرّد دعاوى لا أساس لها من الواقع؟ وإذا كانت المرأة تبدع ضمن منطق الأجناس الأدبية أو الفنية المتعارف عليها بين النقاد والقراء، فهل كتابتها قادرة على أن تحوّل هذه الأجناس من حيث هي أجناس أدبية أو فنية إلى أجناس أخرى خاصة بالمرأة؟ وهل يسهم هذا الفصل بين الكتابتين في إدراك متميز وخاص للطبيعة الإنسانية أو للقضايا الثقافية والحضارية في العصر؟ وهل يفيد تميز الإبداع النسائي أو النظرة الجنسوية إلى الإبداع في تعزيز الطاقات الإبداعية للمرأة؟

وإذا كان موضوع الإبداع النسائي يطرح من وجهة نظر اجتماعية، فهل يؤدي تمييز هذا الإبداع الذي تقدمه المرأة إلى دعم موقفها في المجتمع، وإلى حل مشكلاتها، أم يكرس وضعها المتردي؟ وهل تنتفع قضايا المرأة الاجتماعية من هذا الطرح، إن لم تستفد قضاياها الإبداعية؟ (ريتا عوض المرأة والإبداع الأدبي)

هذه أسئلة مشروعة تمكننا من الكشف عن تلك الرحلة الإبداعية التي قطعها الخطاب النسوي من الهامش إلى المتن.

إن النساء اللواتي يدركن الفرق بين كتابة الرجل للمرأة، وإدراك المرأة الكاتبة لذاتها وللعالم يقدمن أدبا من منظور جديد، لا تكون فيه المرأة فاعلة وحسب، بل تكون واعية لكينونتها، ويصبح

لأدبها بعدان أساسيان: البعد الروحي والبعد الاجتماعي؛ أدب يعكس كفاح المرأة من أجل خلق طرق جديدة للحياة في هذا العالم. وترى كارول بي كريست في كتاب «الصوفية النسوية» أن انشغال المرأة بالبعد الاجتماعي للأدب، والنضال النسوي من أجل وضعيتها الاجتماعية، قد يجعلها تغفل البعد الروحي لما تكتب، والذي ربما يكون هو الرهان الحقيقي للكاتبة، وليس الوضع المجتمعي.. تقول: «إن هذا الأدب الجديد الذي أبدعته النساء لديه كلا البعدين الروحي والاجتماعي. وهو يعكس كلا من كفاح المرأة من أجل خلق طرق جديدة للحياة في هذا العالم، وسعيها من أجل تسمية جديدة للقوى العظمى التي تحدد توجهنا فيه. ومن أجل جذب الانتباه إلى البعد الروحي في سعي المرأة، وهو البعد الذي يُغفل أحيانا في خضم الانشغال بضرورة النضال من أجل أدوار اجتماعية جديدة، وضعت تفرقة بين السعي الروحي والسعي الاجتماعي» (كارول بي كريست الصوفية النسوية ص ٣٧).

هذه ثنائية مربكة، فلا يمكن لنا أن نقسم نضال المرأة إلى روحي ومادي، أو روحي واجتماعي؛ فالسعي الاجتماعي من أجل اكتساب الاحترام وقيم المواطنة، وعدم التفريق بين الرجال والنساء على أساس الجنس، إنما يعطي للمرأة قدرا من الاستقرار الروحي. والنساء في كفاحهن من أجل علاقات سوية في محيط العمل والأسرة، والعلاقة مع الرجال والأبناء، إنما يحققن ذلك التوازن الروحي المنشود. فـ «الشخصي هو السياسي»، وقد أطلق هذا التعبير حين اكتشفت النساء أن السعي الروحي من أجل التواصل مع قوى الأنثى الداخلية من دون تفاعل حقيقي مع ما يمر به المجتمع من تغيرات وعلاقات، ومن دون السعي لإيجاد وضعية فاعلة للمرأة داخل سياق مجتمعها، إنما هو يعزل النساء.. ويجعل خطابهن عرضة للانتقاد والرفض، بل والهجوم في أحايين كثيرة على الخطاب النسوي. وقد ظهر مصطلح «الشخصي هو السياسي» لأول مرة في سبعينيات القرن العشرين، حين بدأت الموجة الثانية من الحركة النسائية في أمريكا، حركة كان هدفها مساعدة المرأة أن تجد كيانها الحقيقي وأحلامها الحقيقية، في مجتمع أعطاها العديد من مظاهر التحرر الخارجي، لكن دونما أن يمنحها هذه الحرية في عمق نظرتها لنفسها ونظرة الآخر إليها.

كان القهر موجوداً حتى وإن لم تذكره القوانين، وكانت حكايات القهر كلها تحدث في صمت، وراء الأبواب المغلقة في البيوت، والابتسامات المصطنعة في المكاتب. تكونت مجموعات من النساء، يجتمعن أسبوعياً لتبادل الحكايات ومشاركة النمو. كان الهدف المباشر من هذه الاجتماعات هو النمو الشخصي لعضوات المجموعة، لكنهن سرعان ما اكتشفن الحقيقة التي صارت عنواناً لحركتهن «الشخصي هو سياسي» شعاراً كان معناه أنه من العبث أن يحاول الإنسان أن يعزل نفسه عن مُعطيات مجتمعه. إن كل حوار عن نموّي الشخصي هو بالضرورة حوار عن المجتمع، وعن التغيير المطلوب في المجتمع. هناك علاقة بين نموي كإنسان له رأي، وبين أن يكون المجتمع ديمقراطيا. كذلك هناك علاقة بين أن أجد معنى لحياتي، وبين أن يقر المجتمع حق الاعتقاد، كذلك هناك علاقة بين أن أنجح في عملي، وألا يكون في المجتمع تفرقة على أساس الجنس أو الدين أو اللون. إذاً السعي النسوي نحو اكتشاف الذات والوعي بها لا يتم بمعزل عن المجتمع، ولا يتم إلا بأن نسير في خطوط متوازية، نسعى لإدراك ذواتنا

النسوية المغيبة بفعل الثقافة الذكورية المتحيزة ضد النساء، ونسعى في الخط الموازي إلى إيجاد وضعية مجتمعية للنساء ضمن حق المواطنة الكامل من دون اشتراطات.

لقد عمد الخطاب النسوي بكل جدلية حضور وغياب الأنا إلى أن يُعيد قراءة حضور المرأة في الخطاب الثقافي، ويكشف عن إشكالية الغياب الفعلي للمرأة الذي عمد المجتمعي ببنياته الدينية واللغوية والاجتماعية إلى تقزيمه. ولقد نجح ذلك المجتمعي أن يُهمش المرأة ويُقزم دورها فيه، ويُحد من قدراتها وإسهاماتها في ذلك المجتمع؛ فتوصف المرأة بالزوجة والأم والأخت، وبأنها منبع الجمال والإلهام والإبداع للشعراء وأصحاب الفكر؛ لكنها لا يُسمح لها بأن تمارس الفلسفة والتفكير، فلا توصف بالمثقفة أو الفيلسوفة أو المفكرة، بل نجح ما هو مجتمعي بكل بنياته أن يُكرّس لأن تقنع المرأة بدور الملهمة للمبدع/الرجل، وأن تصير الدمية التي يريد الرجال وضعها في علبة من القطيفة، دمية إبسن في بيت الدمية. وصار الرجل هو المفكر، وهو المبدع وصاحب الفكر، وبذلك كرّس الرجل لهذا الثنائية، بل وغذّاها بكتاباته، ثنائية المادة والعقل، المدنس والمقدس، الروح والجسد، ما أدّى إلى تكريسٍ لثنائية أخرى هي الثنائية الميتافيزيقية للمادة والعقل، ويصبح جسد المرأة هو السلبي المستكين، وعقل الرجل إيجابيا فاعلا.

وحين استطاعت المرأة أن تمارس الإبداع، صار سؤال الكتابة الذي طرح نفسه في كتاباتها ملحا، وتنوع بين التنديد بأشكال الإلغاء الذي تعيشه المرأة، والرفض للثقافة الذكورية التي تنظر للمرأة كجنس تابع.. ومن الدرجة الثانية، والتركيز على الخصوصيات والاختلافات التي تطبع علاقة المرأة والرجل، وحضور الجسد الأنثوي في الكتابة النسوية من منظور مغاير، مقترحة تجربتها ولغتها التي تطرح رؤية جديدة للعالم من خلال موقعها الحضاري المعقد.

وتشير نازك الأعرجي في «صوت الأنثى» إلى أن «قهر المرأة المثقفة اجتماعياً ونفسياً بشكل أساسي، هو الذي أشبع الكتابة النسوية بتجارب حياتية مليئة بوعي المرأة المأساوي، وهي تتصور نفسها ابتداء من اللاوعي المتشكل في تجربة القتل غسلاً للعار، ومروراً بوأد البنات، والسبي واستعباد النساء، وتحويل الجسد للمتعة في سياق الجواري، وازدواجية احتقار الجسد وتقديسه، وحرمان المرأة من المواقع الوظيفية الحساسة، وإجبارها على الزواج، واختزالها في عذريتها، ومطالبتها بإنجاب الصبي، وإدانتها لإنجاب البنت، وهجرها، وضربها، والزواج عليها، وتطليقها، وحجبها» (نازك الأعرجي صوت الأنثى ص ٣٢).

وبالنظر إلى قضية المرأة من منظور السيسيوثقافي يجعلنا نطرح سؤالا مبدئيا، قد تبدو إجابته منطقية وواضحة، ولا تحتاج إلى كثير من التفلسف، ومع ذلك لم يدركه الوعي الجمعي، أو لِنَقُل لم تدركه الثقافة. والسؤال هو كيف يقبل مجتمع ما من المجتمعات يسعى إلى النهضة والتنمية البشرية، أن يعطل نصف قدرات المجتمع بتعطيل نصف طاقته، وإن لم أقل معظم طاقته البشرية وهي المرأة. وليس هذا السؤال جديدا، فقد طرحه ابن رشد الفيلسوف العربي تعليقا على موقف أفلاطون من النساء حين تحيز ضدهن، ولم يدخلهن جمهوريته لدور بيولوجي «ويختلف النساء عن الرجال درجةً لا طبيعةً، وهن أهلٌ لكل ما يفعل الرجال من حرب وفلسفة ونحوهما، ولكن على درجة دون درجتهم، ويفُقنَهم أحيانا كما في

الموسيقى، وذلك مع كون كمال هذه الصناعة يقوم على التلحين من قبل رجل، والغناء من قبل امرأة، ويدل مثال بعض الدول الإفريقية على استعدادهن الكبير للحرب، ولا يُعد من الخوارق انتهاؤهن إلى الحكومة الجمهورية، أولا يرى كما هو في الواقع أن إناث الكلاب تحرس القطيع كما تحرسه ذكورها؟» (إرنست رينان ابن رشد والراشدية ص ١٧٠).

وموقف ابن رشد ليس هو الموقف الوحيد المناصر في الثقافة العربية لقضايا المرأة، فها هو الجاحظ يرى أن النساء والرجال متساوون، ولا طبقية ولا فوقية بينهم، بل يدين الجاحظ هؤلاء الذين يحقرون المرأة، ويقللون من شأنها. يورد لنا هيثم مناع في حديثه عن حقوق المرأة ما قاله الجاحظ، فيقول: «لسنا نقول ولا يقول أحد ممن يعقل إن النساء فوق الرجال أو دونهم بطبقة أو طبقتين أو أكثر، ولكننا رأينا أناسا يزرون عليهن أشد الزراية ويحقرونهن» (هيثم مناع المرأة ص ٢٣).

وحرية المرأة – هي قضيّة اجتماعيّة عامّة لأنّها قضيّة كلّ المجتمعات، الغربيّة والشرقيّة منها، المنفتحة والمنغلقة، المتقدّمة والمتخلّفة، القويّة والضعيفة- لكن بتفاوت. ذلك أنّ المرأة لا تزال مغبونة حتّى في المجتمعات المتحرّرة على صعيد العمل، على سبيل المثال، رغم كلّ التطوّر الحاصل هناك.

إن المساواة في الكسب بين الجنسين، وما يتولّد عن ذلك من مساواة على أكثر من صعيد واحد، تحقق توازنا في وضع المرأة، ويتجلّى ذلك في استغنائها عن الرجل معيلاً؛ وبالتالي، تحظى بالكرامة. كلّ ذلك بترابط وثيق بين الإنتاج والاستقلال.

وقد أشارت الكاتبة والناقدة فيرجينيا وولف بدعوتها إلى استقلال المرأة اقتصاديا في كتابها الشهير «غرفة تخص المرء وحده»، إذ رأت أن الاستقلال الاقتصادي للمرأة هو بداية تحررها؛ كذلك نجد سلامة موسى قد طرح الفكرة نفسها، إذ يرى أن استقلال المرأة اقتصاديا أحد أهم وسائل تحررها «إنّ تحرّر المرأة يعتمد، بالدرجة الأولى، على أن تكون منتِجة، بالمعنى المتعارَف عليه، أي أن يكون لها دخل، لأنّ هذا يمكّنها من الاستقلال في اتّخاذ الموقف بحُرّيّة ومسؤوليّة، من دون أن تكون واقعة تحت تهديد حرمانها من لقمة الخبز. كما أنّ التحرّر الاقتصاديّ المقرون بالوعي، بالانسجام مع حركة المجتمع، يجنّب المرأةَ العزلة، ويحشد أكبر القوى من أجل التحرّر الفعليّ، والذي يُعد في النتيجة كسبًا للمجتمع والمرأة» (سلامة موسى المرأة ليست لعنة الرجل ص ٣٦).

ولا أحد ينكر أن الاستقلال الاقتصادي للمرأة يُتيح لها القدرة على الخيارات المفتوحة، بين أن تواصل وجودها في الأسرة المجتمعية، وتُكمل حياتها في ارتباط مجتمعي مع الرجل كشريك في الحياة، وبين أن تستقل وتفارق الرجل إن حاول هذا الرجل كبتها أو إقصاءها أو النيل من حريتها. ومن ينادي بتحرر المرأة حتما لا يقصد الانفلات والفوضى والخروج على قيم مجتمع ما، لكنه يقصد ممارسة الخيارات بشكل حرٍّ من دون الخضوع للحاجة المادية للرجل؛ فلا يصح أن تكون المرأة عالة طوال الوقت على الرجل، وهي الشريك الذي يقاسمه الحياة، وهي التي تقدر على ممارسة كل الأعمال المشروعة التي يمارسها الرجل، وقادرة على رعاية أسرتها مثله تماما.

* كاتبة من مصر.

شهادة في حق مجلة الجوبة

■ هشام حراك*

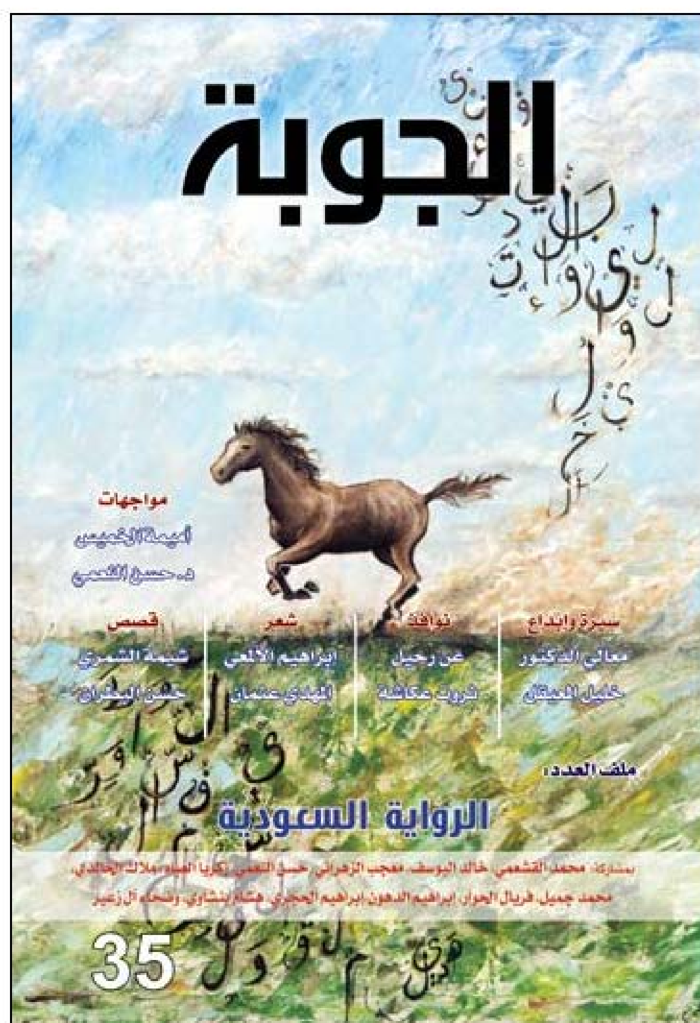


مجلة (الجوبة)، كما أتابعها، وبالتالي كما عهدتها، واحدة من أبرز المجلات الثقافية العربية على قلتها في وطننا العربي الشاسع، التي كانت، وما تزال، محط اهتمامي ومتابعاتي وبخاصة عبر الشبكة العنكبوتية.. مجلة عهدتها من خلال موادها، مجلة متميزة لها بصمتها الخاصة المميزة لها عن باقي المجلات ذات التخصص نفسه، ولعل سر تميزها حسن انتقاء هذه المواد التي يكتبها كتاب عرب مهرة ومرموقون ينتمون إلى مختلف الأقطار العربية من الخليج إلى المحيط، ومن المحيط إلى الخليج.. أسماء عنية جميلة أعرفها حق المعرفة من خلال إنتاجاتها الإبداعية والثقافية المتنوعة بتنوع تخصصاتها؛ أسماء لجودة كتاباتها ولانتشارها لدى القراء وعموم المهتمين يستحيل أن ترتضي لنفسها النشر في أي مجلة.

تتميز (الجوبة) بتنوع أبوابها، وبالتالي بتنوع موادها من قصة وشعر ونقد ومقالات أدبية واستطلاعات وحوارات ومقابلات، تقرب قراءها من جديد الكتاب العرب ومن آرائهم، بل ومواقفهم، حول قضايا ثقافية راهنة؛ ما يفسح المجال أمام نقاشات وجدالات ما أحوجنا إليها اليوم، وأكثر من أي وقت مضى، في راهننا الثقافي العربي.

أسجل لـ (الجوبة) روحها الثقافية المنفتحة، ما يجعلني أسجل لها روح الديمقراطية الثقافية، وكذلك روح الثقافة

الديمقراطية التي تعد وحدها السبيل إلى خلق جدال، بل و«عراك» ثقافي حضاري منفتح على الرأي الثقافي.. وكذلك، وفي الآن نفسه، على الرأي الثقافي المختلف.. إختلاف ما أحوج وطننا العربي إليه اليوم للدفع بثقافتنا العربية المشتركة إلى الغنى، وبالتالي إلى الأمام لتحتل مكانتها (وهي مكانة مستحقة فعلا) على صعيد الثقافة العالمية، ما يؤهلها إلى فرض نفسها كثقافة محاورة (بكسر الواو) ومحاورة (بفتح الواو) مع باقي ثقافات شعوب العالم..



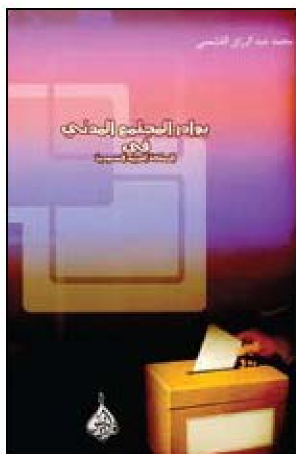
(الجوبة)، وبناء على ما سبق، باتت، في نظري على الأقل، باختلاف مشارب وأفكار ورؤى وقناعات كتابها الإبداعية والثقافية، أسرة متناغمة متكاملة، كل فرد من أفرادها يرخي السمع إلى الآخر.. ما يجعل الطريق معبدا لخلق تكامل من شأنه بدوره أن يجعل القارئ العربي «العادي» أمام صورة واضحة لثقافته العربية.

(الجوبة) اليوم، وانطلاقا من أحاديثي مع زملائي من مثقفي بلدي المغرب، باتت تحظى باحترام وتقدير فائقين، ما جعل النشر فيها شرفا رائعا بالنسبة إليهم وإليّ.

الحديث عن (الجوبة) حديث طويل، خلاصته: هنيئا لنا نحن العرب بها كتّابا وقرّاءً لحاجتنا، بل وحاجاتنا، لمنابر ثقافية من نفس الطينة والقيمة.

---

* رئيس نادي القصة بالمغرب.



بوادر المجتمع المدني في المملكة العربية السعودية

المؤلف : محمد عبد الرزاق القشعمي
الناشر : فراديس للنشر والتوزيع - بيروت - لبنان
السنة : ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م

يؤرخ هذا الكتاب لنشأة مؤسسات المجتمع المدني في المملكة، وهو عمل غير مسبوق في تتبعه للبدايات الأولى لنشاط المؤسسات الأهلية التي بدأت مع بداية الدولة، واستمرت حتى اليوم. يستهل المؤلف حديثه عن البدايات الأولى لما يمكن أن يُعدّ نواة للحراك الاجتماعي الذي نما مبكرا، منذ عام ١٣٤٣هـ/١٩٢٤م، عندما سجل أول لقاء للملك عبد العزيز -رحمه الله- بأهل مكة، حين طلب منهم أن يديروا شئونهم، وينتخبوا من يمثلهم في الإشراف على مصالحهم. ويتخذ المؤلف من هذه النقطة منطلقا إلى تتبع مراحل تطور المؤسسات الأهلية في مدن الحجاز، وفي مناطق المملكة كافة، بعد ذلك.

والشيء الذي يضيفه هذا الكتاب هو ما يحمله من إحصاءات وأسماء وجهات، تلك التي مارست الانتخابات لأعضائها ودور الهيئات والنقابات في مرحلة مبكرة جداً. ولم يكن ذلك عملاً إنشائياً أو وصفاً نظرياً مجرداً، بل عمل يفصل في الوقائع، ويأتي بالوثائق، ويحيل إلى الثابت من المصادر. لقد دعم ما ينقله بالوثائق المدونة في أوعية النشر المعتبرة، وأكثرها وثائق سجلتها الصحافة في وقتها، ونشرتها بصفتها أنظمة وقوانين معتمدة، وحددت أسماء المنظمين لها والمشاركين فيها، وكلها كانت موثقة، ما يجعلها مصدرا يعتمد عليه ويرجع إليه.

ومن أبواب الكتاب الذي قدم له الأستاذ الدكتور مرزوق بن صنيتان بن تنباك أستاذ الأدب العربي بجامعة الملك سعود، تعريف المجتمع المدني، وانتخابات مجلس الشورى ومتى عرفتها المملكة، وبداية الروابط والنقابات، وانتخابات أعضاء المجالس البلدية، وذكريات انتخابات الماضي بالمدينة المنورة، وتوقف الانتخابات من عام ١٣٨٤هـ إلى عام ١٤٢٦هـ-١٩٦٤م- ٢٠٠٦م، وعودة الانتخابات والعود أحمد، والانتخابات الجامعية هل تعود، والدعوة لمقاطعة الانتخابات، وأبواب أخرى غيرها.

■ متابعة عماد المغربي



مساعد المدير العام والسفير الخليفي أثناء تجوالهما في المعرض



جانب من زوار المعرض

ضمن خطة النشاط الثقافي لمؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية للعام ٣٢/١٤٣٣هـ، أقيم معرضٌ للصور القديمة عن الرحالة العرب والغربيين، الذين مرّوا في منطقة الجوف، وذلك بالتعاون مع مؤسسة التراث الخيرية، التي شاركت بمجموعة من الصور التاريخية الخاصة بمنطقة الجوف، كرعاية ودعم منها للمؤسسة.

اُفتُتِحَ المعرض مساء يوم الثلاثاء ١٤٣٣/٠٤/٢٧هـ في الصالة الرئيسة بدار الجوف للعلوم، وحضره عدد من أعضاء المجلس الثقافي بالمؤسسة يتقدمهم الشيخ عبدالرحمن الملحم، وعدد من المسؤولين وجمهور من المواطنين والمقيمين، وقد لاقى المعرض إعجاباً ملفتاً من الزوار الذين أشادوا بدور المؤسسة الثقافي في المنطقة.

كما أقيمت محاضرة بعنوان: «المعرض.. جذور الأزمة الفكرية»، ألقاها الدكتور سعيد بن مصلح السريحي مساعد رئيس تحرير صحيفة عكاظ، - رئيس تحرير مجلة علامات بنادي جدة الأدبي، وذلك مساء يوم الثلاثاء ١٤٣٣/٠٥/١٨هـ في قاعة العرض بدار الجوف للعلوم، أدارها الأستاذ خالد بن عبدالرحمن العيسى - عضو النادي الأدبي بالجوف.



الأستاذ خالد العيسى والدكتور السريحي أثناء تقديم المحاضرة

استعرض الدكتور السريحي كتاب «المعرض أو آراء شبان الحجاز في اللغة العربية» الذي نشر عام ١٣٤٥هـ- ١٩٢٦م مع بدايات الدولة السعودية، وقد جمع الكتاب ورتبه محمد سرور الصبان، ويضم آراء شباب الحجاز فيما ينبغي الأخذ به من محافظة أو تجديد في اللغة العربية ألفاظاً وأساليبا.